A. Schmalz
Antiquar
Nürnberg
Albrecht Dürerplatz 3

v. Riemann Musiklexikon
8. Aufl. S. 652

Mus. Th.
2084 g

Löhlein

63

<36604072970010
<36604072970010
Bayer. Staatsbibliothek

G. S. Löhleins

# Klavierſchule,

oder

## Anweiſung zum Klavier- und Fortepiano-Spiel

nebſt

vielen praktiſchen Beyſpielen,

und

einem Anhange vom Generalbaſſe.

Sechſte Auflage, ganz umgearbeitet und ſehr vermehrt

von

A. E. Müller.

Siegert.

Mit einer Kupfertafel.

Jena,
bey Friedrich Frommann.
1804.

Bayerische Staatsbibliothek München

# Vorrede.

Es iſt eben ſo beſchwerlich, als vergeblich, von ſich und ſeinen Arbeiten ſelbſt zu ſprechen: ich mag aber, um etwas Vergeblichen willen, etwas Beſchwerliches nicht gern unternehmen. Wer mein Buch gebrauchen oder auch darüber ſprechen will, wird es doch wohl ſelbſt leſen und mit andern vergleichen müſſen; dann wird ſichs ja auch zeigen, worin es von andern abweicht und was es Eigenes — Gutes oder Nichtgutes — hat. Hier ſey es genug, ohne Verkleinerungsſucht Anderer, aber auch ohne Hehl, zu erwähnen, daß ich nach mehrjährigen und mannichfaltigen Verſuchen mit allen frühern Lehrbüchern beym Unterricht fand: ſo viel ſie, neben anderm Rühmenswerthen, auch *für das Praktiſche* Gründliches und Feines an Bemerkungen und Regeln enthalten, ſo ſind ſie in dieſem Theile doch weder vollſtändig noch beſtimmt genug, noch weniger führen ſie den Zögling immer ſicher und ohne Umſchweife zur Sache ſelbſt. Wenn ſie darum *in dieſem Betrachte* nie ganz genügen konnten, ſo können ſie es jetzt noch weniger, da, ſeit Mozart und Clementi, das Klavierſpiel ſo ungemein erweitert und höher getrieben worden, ſo daß faſt kein einziger Komponiſt, der an Ideen neu und ſchwer iſt, auch für die Ausführung neu und ſchwer zu ſchreiben ermangelt, wodurch denn ein Werk, das — weit mehr durch Beyſpiele, als durch Regeln — den Zögling dahin brächte, daß er *überall* Rath und Hülfe fände, mir ein Zeitbedürfniß zu ſeyn ſchien. Indem ich damit umgieng, dieſem Bedürfniß nach meinen Kräften durch ein eigenes Lehrbuch abzuhelfen, kam mir der Auftrag des Verlegers, die *ſechſte* Auflage der Löhleinſchen Klavierſchule neu zu bearbeiten, und da nun der Name zur Sache nirgends viel thun ſoll, von dieſem aber, als beym großen Publikum ſeit langer Zeit accreditirt, zu erwarten ſtand, daß er ein neues, beſſeres Buch gemeinnütziger würde machen helfen: ſo ſchrieb ich dieß neue Buch und ließ ihm den alten Namen, *neben* dem neuen. Damit es aber *jenen* doch nicht ganz mit Unrecht trüge, behielt ich Löhleins zweckmäßig gearbeiteten zweyten Theil, vom Generalbaß handelnd, mit geringen Abänderungen bey, und gab ihn jenem Buche als Anhang mit. Unter dieſen Abänderungen iſt auch die, daß ich bey den Uebungsſtücken die zu begleitenden Stimmen

wegließ; es geſchah dieß deshalb, daß der Lehrer veranlaßt würde, ſie den Zögling ſelbſt erfinden und dazuſetzen zu laſſen, wodurch denn dieſem zugleich die erſte Anleitung zur Kompoſition zukäme.

Mit der Entdeckung Eines Mangels komme ich den Beurtheilern ſelbſt entgegen. Die Ordnung, in welcher ich die Materien behandle, halte ich, nach langer Erfahrung, zwar für beſſer, als die von Andern gewählte; finde ſie aber ſelbſt noch bey weitem nicht logiſch-ſtreng und genau genug. Ich habe keine vollkommnere finden können und werde mich freuen, wenn ein Scharfſinnigerer darin glücklicher iſt.

Es ſoll dieſer Schrift, und zwar vielleicht bald, noch eine Sammlung größerer und ausgeführter Uebungsſtücke folgen, die in einem Kompendium weder an ihrem Platze geweſen ſeyn, noch Raum gefunden haben würden.

Schließlich wünſche ich allen, die dieß Buch gebrauchen — nicht ſowohl, daß es ihnen Nutzen ſchaffen, ſondern daß ſie Ernſt, Eifer und anhaltenden Fleiß behalten mögen; dann wird ſich der Nutzen ſchon von ſelbſt finden.

Leipzig, im September 1804.

August Eberhard Müller.

Dem

Durchlauchtigſten Prinzen und Herrn

Herrn

# Peter Friedrich Georg,

Prinzen zu Holſtein = Oldenburg,

des Alexander Newsky und St. Annen Ordens Ritter

Seinem gnädigſten Herrn

unterthänigſt gewidmet

vom

Verfaſſer.

# Einleitung,

## über Klavierinſtrumente, Lehrer und Lehrart im Allgemeinen.

§. 1.

Die Benennung Klavier gebraucht man im weitern und engern Sinne. Im erſten wird damit jedes muſikaliſche Inſtrument bezeichnet, wo der Ton durch das Niederdrücken von Taſten (Klaves) erzeugt wird. Bey dieſen Inſtrumenten unterſcheidet man vornämlich: Klavier im engern Sinn (Klavichord), Pianoforte (Fortepiano), und Flügel (Clavecin, Cembalo, Clavicembalo). *)

§. 2.

Klavier im engern Sinn (Klavichord) nennet man diejenigen Inſtrumente, wo die Saiten vermittelſt ſchmaler, in den Taſten befeſtigter Meſſingſtäbchen zum tönen gebracht werden. Dieſe Meſſingſtäbchen heißen Tangenten, und die Taſten zuſammen genommen, die Taſtatur oder Klaviatur.

Das Klavichord eignet ſich vorzüglich zum feinern und zartern Vortrage; doch muß es dann folgende Eigenſchaften beſitzen:

a) Es muß bundfrey ſeyn, d. h. jede Taſte muß ihre eigenen Saiten haben.

b) Es muß ſich gleichförmig und leicht ſpielen laſſen, (muß ein leichtes Traktament, Touchement, haben,) und beym Spiel weder knarren noch ziſchen.

c) Es muß einen gleich ſtarken, vollen und ſingenden Ton haben, auch während des Spielens kein Rauſchen im Reſonanzboden hören laſſen — was bey vielen Klavieren der Fall iſt.

d) Es muß, den angegebenen Zweck zu erreichen und auch gehörige Stimmung zu halten, von gutem, trockenem Holze erbauet ſeyn und eine gute Menſur haben — d. h. die Lage des Steges und Wirbelſtocks muß ſo beſchaffen ſeyn, daß die gehörig ſtarken Saiten die möglichſte Spannung erhalten können, ohne leicht zu reiſſen oder ſich zu verſtimmen, oder auch zu ziſchen **) — ein Fehler, welcher gewöhnlich entſtehet, wenn der Winkel, den die Saite auf dem Stege macht, allzu ſtumpf iſt. ***)

§. 3.

Das Pianoforte macht dem Klavichord nicht nur den Vorzug der Beſtimmtheit im Vortrage ſtreitig, ſondern iſt ihm auch an Stärke und Ausdauer des Tons weit überlegen. Deshalb, und weil dies Inſtrument jezt mehr, als das Klavichord im Gebrauch iſt, werde ſeine innere Einrichtung ausführlicher beſchrieben.

---

*) Ueber mehrere dergleichen Inſtrumente und deren Verfertiger kann man nachſehen: Kochs Muſikaliſches Lexikon, Frankfurt bey Herrmann, 2 Bände.

**) Klaviere dieſer Art erbauete vormals Silbermann, und erbauet jezt, außer Andern, Karl Lemme, Organiſt zu Braunſchweig.

***) Dieſen Fehler zu vermeiden, bringen die meiſten Klaviermacher auf dem Stege Einſchnitte an, in welchen die Saiten feſt liegen. Dadurch entſtehet aber ein neues, noch größeres Uebel. Gewöhnlich ſchneidet ſich die Saite in den Einſchnitt ſo feſt ein, daß ſie ſich beym Stimmen faſt nie ihrer ganzen Länge nach, ſondern erſt vom Wirbel bis zum Stege, und dann gemeiniglich ruckweiſe, in der andern tongebenden Hälfte ziehet, wodurch nicht nur das Stimmen ſehr erſchweret wird, ſondern auch der Ton verliert.

Das Pianoforte hat entweder Flügel- oder Klavierform, *) und, ſtatt der meſſingnen Tangenten des Klavichords, hölzerne Hämmer, die von unten herauf an die Saiten ſchlagen. (Siehe die Kupfertafel Fig. 1, wo bey a, die Taſte mit dem daran befeſtigten Hammer abgebildet iſt.) Sobald man mit dem Finger die Taſte (bey b.,) berührt, ſteigt ſie hinten (bey c.,) in die Höhe, drückt den Schnabel des Hammers (d.,) gegen das Häckchen oder die Tangente (e.,) und bewirkt ſo den Anſchlag des Hammers (f.,) an die Saite. Indem der Hammer anſchlägt, tritt die Tangente, (e.,) welche (bey g.,) mittelſt eines Leders an der, hinter der Taſte ſtehenden Leiſte befeſtigt iſt, zurück, kommt aber, ſobald der Finger von der Taſte aufgehoben wird, durch den Druck der (bey h.;) angebrachten Feder wieder in ihre erſte Lage, und verhindert ſo jede unnöthige Bewegung des Hammers. Dieſer Prozeß des Zurücktretens der Tangente und der Hebung des Hammers wird die Auslöſung genannt. Damit aber der Hammer, ſelbſt beym ſtärkſten Anſchlage, nicht auf und nieder vibrire, ſondern nur Einmal die Saite berühre, ſo iſt (bey i.,) eine Gabel von Holz oder Meſſing angebracht, in welcher er entweder gedrängt gehen muß, ohne jedoch beym Anſchlage an der Saite liegen zu bleiben, (weil ſonſt die Vibration derſelben gehindert und ſtatt des Tons nur ein Schlag hörbar würde,) oder es muß an der Stelle, wo der Hammer niederfällt, ein mit weichem Leder gefüttertes, ſchrägſtehendes Leiſtchen angebracht ſeyn, das den Hammer auffängt. (Bey l., iſt dies Leiſtchen zu ſehen.)

Theils, um den Ton nach Willkühr fortſingen oder aufhören laſſen zu können, theils um das Mitklingen anderer Töne zu verhüten, hat jedes Chor Saiten (jedes Paar, für Einen Ton beſtimmt,) einen beſondern Dämpfer, den die Taſte weghebt. Nach dieſer Einrichtung kann die Saite ganz ausklingen, wenn der Finger des Spielers auf der Taſte liegen bleibt, und mithin der Dämpfer aufgehoben iſt, ſo wie im Moment der Ton verſchwindet, wenn der Finger von der Taſte abgezogen wird, und mithin der auf die Saite zurückfallende Dämpfer ihre Schwingung hemmt.

Dieſe Dämpfer haben insgeſammt zwar einerley äußere Form; ſind aber in Abſicht auf Schwere und übrige Einrichtung ſehr verſchieden. Dieſe ſtehet mit der Stärke der Saiten in angemeſſenem Verhältniß: je ſtärker die Saite, deſto ſchwerer, je ſchwächer die Saite, deſto leichter der Dämpfer. Darum hat man die Dämpfer der ſtärkern Saiten mit Bley beſchwert, und die Hemmung der Vibration dieſer Saiten noch dadurch erleichtert, daß man demjenigen Theile des Dämpfers, der die Saite berührt, die Form eines Keils gegeben hat, der mit weichem Leder überzogen iſt und zwiſchen die beyden, zu Einem Ton gehörenden Saiten fällt. (Die Kupfertafel Fig. 2. zeigt bey A den Baßdämpfer mit ſeinem Keile a., und bey B den Diskantdämpfer eines Steiniſchen Pianoforte's. — Der Diskantdämpfer unterſcheidet ſich nämlich von dem Baßdämpfer nicht nur durch ſeine geringere Schwere, ſondern auch dadurch, daß er ſtatt des belederten Keiles mit einem horizontal-liegenden Stückchen Leder (a.,) verſehen iſt, welches auf die Saiten fällt. Unter dem Dämpfer iſt (bey b.,) ein metallener Stift eingeſetzt, vermittelſt welches der Dämpfer (bey k.,) auf der Taſte ſo ſtehet, daß er ſich nicht ſeitwärts bewegen kann. Dieſes Feſtſtellen des Dämpfers wird von einigen andern vorzüglichen Meiſtern noch beſſer dadurch bewirkt, daß ſie, ſtatt jenes Stiftes, den Dämpfer oben am Reſonanzboden befeſtigen. (Fig. 3. zeigt die Taſte mit ihrem Hammer und darauf ſtehenden Dämpfer; Fig. 4. a., a., die Leiſte, worin die Dämpfer über den Saiten ſtehen.) Die eben genannte Leiſte iſt bey den meiſten Pianofortes ſo angebracht, daß ſie der Spieler durch einen gelinden Druck mit dem Kniee aufheben kann, wodurch denn zugleich ſämmtliche Dämpfer aufgehoben werden.

(Noch mehreres über die Struktur des Pianoforte's wird in der Folge beygebracht, wo von ſeinem Gebrauch im Einzelnen geſprochen wird.)

---

*) Gute Pianofortes in beyderley Form, werden von mehrern deutſchen Meiſtern verfertigt, vornehmlich von Brodmann, Jakeſch, Müller, Schantz, Andreas Stein, Nanette Streicher, gebohrne Stein — in Wien; von Hunn in Berlin, Schiedmayer in Erlangen ꝛc. Müller in Wien liefert ſeit einigen Jahren auch aufrechtſtehende Pianoforte's, (vom Erfinder Ditanaklaſſis genannt) wo der Hammer auf die Saite von oben fällt, die einen ſehr vollen und ſingenden Ton haben und vorzüglich geſchickt ſind zum Cantabile.

§. 4.

Der Flügel (Clavicembalo), der in der äußern Geſtalt dem großen Pianoforte ähnlich iſt, unterſcheidet ſich ſeiner innern Einrichtung nach zunächſt dadurch, daß die Saiten durch kleine, aus Rabenfedern geſchnittene Keile, welche in den Tangenten befeſtiget ſind, berührt und zum Klange gebracht werden.

Dies kann hier genug ſeyn, da der Flügel zwar vormals, obſchon zu allem Ausdruck untauglich, das einzige Klavierinſtrument war, das zur Begleitung, ſo wie zum Konzertſpielen gebraucht wurde; jetzt aber, da man die überwiegenden Vorzüge guter Pianofortes hat kennen gelernt, faſt aus allen guten Orcheſtern verbannet iſt. *)

§. 5.

Ehe man das Pianoforte zu der Vollkommenheit gebracht hatte, welche es jetzt beſitzt, empfahl man beym Unterrichte das Klavichord ausſchließlich, und mit Recht. Da man aber jetzt auf guten Pianofortes alles, die Bebung ausgenommen, eben ſo gut vortragen kann, als auf jenem Inſtrumente, manches aber weit beſſer; da überdies der ausſchließliche Gebrauch des Klavichords den Schüler zu manchen Fehlern des Vortrags leicht verleiden kann: ſo iſt dem Anfänger mehr zu rathen, zuerſt auf einem guten Pianoforte zu ſpielen. Er gewöhnt ſich nehmlich hier mehr an Deutlichkeit, Gleichförmigkeit und Leichtigkeit im Anſchlage, bekömmt mehr Stärke und Schnellkraft in die Finger, und lernt die Töne gehörig aushalten und die Finger beſſer aufzuheben — ſtatt daß den Meiſten, die ſich zu ausſchließend auf dem Klavichord üben, eine gewiſſe Trägheit der Finger immer anhängt, welche daher entſtehet, weil man gewohnt iſt, den guten Ton nur durch ſtärkern Druck hervorzubringen, was beym Klavichord allerdings der Fall iſt, beym Pianoforte aber keinesweges. **)

Der Lehrer hat übrigens ſehr genau darauf zu achten, daß der Schüler immer auf einem reingeſtimmten Inſtrumente ſpiele, weil ſonſt leicht das Ohr des Lehrlings verdorben wird.

(Ueber Stimmung und Temperatur wird in der Folge gehandelt.)

§. 6.

Den Anfang im Klavierſpielen mache man, wenn Talent und folglich Neigung zur Muſik da iſt, frühzeitig. ***) Wenn es auch mit der Lehre vom Vortrage, ja vielleicht ſogar mit der genaueſten Beobachtung des Takts in ſehr frühen Jahren noch nicht glücken ſollte: ſo bildet ſich doch das Ohr, und die Finger erhalten eine Stärke und Gewandheit, die dem Spieler in der Folge, bey ausgewachſener Hand, ſehr gute Dienſte leiſtet. Iſt der junge Schüler ſo glücklich, einen Lehrer zu beſitzen, der kleine Handſtücke und zweckmäßige, ſeiner kleinen Hand angemeſſene Uebungspaſſagen ſelbſt zu komponiren verſtehet: ſo wird, ſelbſt bey nicht hervorſtechenden Anlagen, der gute Erfolg nicht zweifelhaft bleiben. Für Lehrer, die dies nicht können oder nicht mögen, iſt in den praktiſchen Beyſpielen dieſer Schrift hinlänglich geſorgt. Sie müſſen nur für die Bedürfniſſe jedes einzelnen Zöglings zweckmäßig auszuwählen wiſſen, was ihnen durch die Ueberſchriften auch noch erleichtert wird.

§. 7.

In allem, was man recht lernen ſoll, beſonders wo auch der Körper eine bedeutende Rolle ſpielt, kömmt auf den erſten Unterricht ſehr viel an — folglich auch, wenn man wirklich gut Klavierſpielen lernen will. Dies beherzige man bey der Wahl eines



*) Es iſt zu verwundern, daß der ſpitze, ſchneidende, grelle Ton des Flügels noch von manchen Muſikdirektoren empfohlen werden kann. Es giebt nur Einen Vortheil, den er vor guten Pianofortes hat — bey ſchlechten oder wenigſtens unachtſamen Sängern und Orcheſtern, denen man eben durch das Grelle, womit ſich der Ton des Flügels von den Tönen aller andern Inſtrumente unangenehm abſondert und vor ihnen hervorſticht, freylich leichter nachhelfen kann. Gute und aufmerkſame Sänger und Orcheſterſpieler werden aber durch ſolches Verfahren entweder beſchämt, oder an Nachläßigkeit (im Pauſiren u. dgl.) gewöhnt.

**) Es wird demnach Hrn. Türks vorzügliche Empfehlung des Klavichords (auch in der neuen Ausgabe ſeiner Klavierſchule, von 1802) wenigſtens einzuſchränken, ſeine Billigung des Flügels für den Lehrling aber nicht zu unterſchreiben ſeyn.

***) Die Jahre laſſen ſich nicht beſtimmen, da ſich Talent und Neigung bey Einigen früher, bey Andern ſpäter zeigen. Ich habe oft die Erfahrung gemacht, daß ſchon Kinder im vierten und fünften Jahre mit beſtem Erfolg unterrichtet worden ſind.

Lehrers ſehr ernſtlich. Wenn ſchon nicht jeder Theoretiker, nicht jeder Virtuos zum Lehrer tauglich iſt, ſo iſt dies noch weniger jeder, der etwa ein gefälliges Klavierſtück hübſch vorzutragen im Stande iſt. Als Künſtler muß der Lehrer gründliche theoretiſche Kenntniſſe der Muſik überhaupt und des Klavierſpiels insbeſondere, mit beträchtlicher praktiſcher Fertigkeit vereinigen, und muß ſelbſt gute Schule gemacht haben, damit ſein Unterricht vernünftig, planmäßig zum Zweck führend ſey, und er ſich bey aufſtoßenden Schwierigkeiten zu helfen wiſſe. Als Menſch muß er wenigſtens ſo viel Bildung haben, daß er nicht in Pedanterey verfalle, daß er ſich in ſeinem Vortrage faßlich machen und beſtimmt über die Gegenſtände ſprechen könne, daß er im Stande ſey beym Unterricht, ohne zurückzuſtoßen und den Zögling abzuſchrecken, auf alles aufmerkſam, ſtreng, und ſich ſelbſt immer gleich zu bleiben, ohne durch Laune oder Leidenſchaftlichkeit einmal zu heftig und unwillig, ein andermal zu gelinde und nachgiebig zu werden. Durch beydes, ſo wie durch Ungeſittetheit im geſellſchaftlichen Umgange, würde er die Achtung des Schülers verlieren, und damit wäre vielleicht alles verlohren. Fehler darf er, gleich vom Anfange an, nie überſehen, am wenigſten die, gegen Fingerſetzung; er muß ſie auf der Stelle rügen; kann der Schüler Gründe faſſen, dieſe angeben, (ſonſt muß dieſem auch das Anſehen des Lehrers genügen,) und das verfehlte ſogleich verbeſſern laſſen. Beſonderen Fleiß muß der Lehrer auch gleich vom Anfange auf gleichförmige Uebung beyder Hände und aller einzelnen Finger verwenden. Sollte er bemerken, daß eine Hand oder dieſer und jener einzelne Finger weniger Feſtigkeit oder Gelenkigkeit beſäße: ſo muß er dem Schüler vor andern ſolche Paſſagen zu ſpielen geben, deren Uebung gerade dieſem Mangel abhelfen kann. Auch dies wird dem Lehrer durch dieſem Werke angehängte Beyſpiele erleichtert. Ein ſolcher Lehrer iſt nie theurer, als ein ſtümperhafter, wenn man auch nur in Anſchlag bringt, in wie kurzer Zeit der Schüler bey jenem, in wie langer er bey dieſem vorwärts kömmt.

§. 8.

Bey der Anordnung des Unterrichts handle man, wie bey der Wahl des Lehrers, nur aus Intereſſe an der Sache ſelbſt und nicht nach kleinlichen Rückſichten der Oekonomie, Konvenienz u. dgl. Der Anfänger muß, wenigſtens das erſte Jahr hindurch, täglich eine Stunde Unterricht bekommen, und außerdem ſich täglich zwey, wenigſtens Eine Stunde im Spielen ſelbſt üben. Das letztere hat zunächſt den Zweck das Ohr zu bilden und den Fingern Stärke, Federkraft und Leichtigkeit zu verſchaffen. Der Schüler darf aber bey dieſen Uebungen, ehe er ſehr beträchtliche Fortſchritte gemacht hat, keine andern Stücke ſpielen, als die der Lehrer ſelbſt für ihn verfertiget oder gewählt hat, und die dieſer mit ihm vorher durchgegangen iſt. Zur Abwechſelung mag er die mit dem Lehrer früher durchgegangenen Stücke wiederholen. Die Urſache davon iſt leicht einzuſehen.

§. 9.

Da die beſſere oder ſchlechtere Wirkung jedes Inſtruments, ſelbſt des beſten, von der Art, wie es der Spieler behandelt, abhängt: ſo beobachte man, in dieſer Hinſicht, vornehmlich folgende Regeln:

a) Der Spieler ſitze mitten vor der Klaviatur, dem Inſtrumente ſo nahe, daß nicht nur beyde Hände in der Tiefe und Höhe des Inſtruments gleichfreyen Spielraum haben, ſondern daß auch die Züge des Pianoforte mit den Knieen leicht und bequem erreicht werden können, in welcher Abſicht ſich der Spieler ſo ſetzen muß, daß er nur die Ferſe zu heben braucht, um von den Zügen Gebrauch zu machen.

b) Die Haltung des Körpers ſey ungezwungen, frey und gerade, nicht vorwärts oder zur Seite gebogen; der Sitz des Spielenden ſey von der Höhe, daß der Ellenbogen, bey natürlich am Körper herabhängenden Armen, etwas höher zu liegen kömmt, als die Taſtatur. Bey Kindern hat man, in Anſehung der Einrichtung des Sitzes, darauf zu ſehen, daß die Füße hinlänglich feſt ſtehen, nicht aber, ohne den Boden zu berühren, herabhängen, wobey theils die Haltung des Körpers, theils das Spiel ſelbſt leiden, und beym Pianoforte das Aufheben der Züge ſehr erſchweret werden würde.

c) Man halte den Oberarm nicht zu weit ſeitwärts vom Körper ab, weil dies die richtige Lage der Hand unmöglich macht.

d) Die Hand muß beſtändig ſo frey und natürlich liegen, daß ſie, ohne Erhebung der obern Gelenke der Finger, jede Bewegung derſelben geſtattet. Der Arm trage alſo die Hand, die Hand trage die Finger. Außerdem muß ſie, wie auch der Arm, beym Spielen immer in einer natürlich-ruhigen Lage bleiben, ohne Rucken und Auf- und Niederwärtsbeugen. Je mehr dies

beobachtet wird, je freyer, ſicherer und fertiger wird das Spiel der Finger, ſollte es auch im Anfange anders ſcheinen. Darum hebe man auch

e) weder bey geſchwinden, noch bey langſamen, weder bey ſchwach, noch bey ſtark vorzutragenden Noten, für den Anſchlag, die Hand in die Höhe, ſondern einzig die Finger. Ausnahmen von dieſer Regel finden nur bey kurzabzuſtoßenden Noten, oder wenn mehrere Akkorde hinter einander mit Einer Hand gegriffen werden ſollen, ſtatt.

f) Die längern Finger biege man beym Spiel ſo weit ein, daß ſie, beſonders auf den Untertaſten, mit dem Daumen eine horizontale Linie bilden — doch ohne daß man die Taſten mit dem Nagel berühre; halte auch die Finger vor dem Anſchlage nicht zu weit von den Taſten ab, um jede unnöthige und nachtheilige Bewegung zu vermeiden.

g) Man ſchlage die Taſte, ſo viel als möglich, vorn an: denn da ſich dieſe wie ein Hebel verhält, ſo muß man ſo, mit geringerm Aufwand von Kraft, dennoch einen ſtarken Ton hervorbringen können.

h) Man hüte ſich vor dem nicht ſeltnen Fehler, eine Taſte früher zu berühren, als in dem Augenblick, wo der Ton gehört werden ſoll. Beym Pianoforte hat der leiſeſte Druck ſchon die Wirkung, daß der Schnabel des Hammers (Fig. 1. d.) die bewegliche Tangente (e.) zurückzudrängen anfängt. Iſt aber einmal der Hammer in die Höhe gegangen — was auch ohne bemerkbare Berührung der Saite geſchehen kann — ſo iſt der Anſchlag verfehlt, und ein nachfolgender, noch ſo ſehr verſtärkter Druck iſt nicht vermögend, den Ton gehörig hervorzubringen.

i) Man ſpiele — was vornehmlich beym Pianoforte gilt — nicht mit angeſtrengten Flechſen der Hände, und bringe den Ton, nicht durch Schlagen oder Drücken, ſondern durch ein elaſtiſches Anſchnellen hervor. Denn ſo nothwendig dieſes Drücken auch beym Spiel der Orgel und des Klavichords iſt, ſo zwecklos bleibt es beym Pianoforte, wo der Ton nur durch Einen Schlag an die Saite erzeugt wird — zu geſchweigen, daß das heftige Drücken und Schlagen unanſtändig, und auch dem Inſtrumente ſchädlich iſt. Die Saite giebt bekanntlich ihren Ton nur in einem beſtimmten Grad der Stärke an; folglich klingt ſie bey unverhältnißmäßig ſtarkem Anſchlage keineswegs ſtärker und beſſer, ſondern ſchlechter, und zerreißet wohl gar.

k) Die Dämpfer und alle übrige Züge, welche man mit dem Kniee zu regieren hat, müſſen ebenfalls nicht durch ſtarkes Anſtoßen, ſondern durch einen gelinden Druck in die Höhe gehoben werden.

§. 10.

Den Anfang des Unterrichts mache man nicht mit den Noten, oder gar mit ganzen Klavierſtücken. Die Töne waren eher da, als die Noten: ſo ſey es auch beym Unterricht. Die Kenntniß der Töne ſey das Erſte; ſie wird am beſten mit der Kenntniß der Taſten verbunden, wo denn eins das andere erleichtert und anſchaulicher macht. Kann der Lehrling hohe und tiefe Töne und Taſten im Allgemeinen unterſcheiden, ſo gehe man mit beyden ins Beſondere, lehre ihn die Skala, deren Eintheilung in Oktaven, deren Benennung ꝛc. und zwar überall die Kenntniß der Töne und der Taſten in Verbindung, wobey man ihn zugleich anweiſet, wie er die Finger anzuwenden habe. Hier laſſe man ihn zuvörderſt die fünf erſten Töne einer Tonleiter, die mit dem Daumen angefangen wird, ſo lange mit beyden Händen, einzeln und zuſammen, ſpielen, bis er im Stande iſt, einen Ton ſo genau, deutlich und ſtark anzuſchlagen, wie den andern. Zu dieſer Uebung iſt das Pianoforte weit zweckmäßiger, als das Klavichord, weil ſein ſtärkerer und länger dauernder Ton jeden Fehler, beſonders auch das bey Anfängern ſehr gewöhnliche träge Liegenlaſſen der Finger, (klebriges Spiel) bemerkbar macht, und die Finger gehörig aufzuheben zwingt. — Hat der Schüler gelernt die Finger beyder Hände einzeln zu gebrauchen, ſo übe man ihn mit zwey Fingern Einer Hand zugleich anzuſchlagen — beſonders im Spiel von drey auf einander folgenden Terzen. Vermag er dieſe mit beyden Händen hinlänglich raſch, deutlich und abgeſondert vorzutragen, ſo ſpiele er mehrere Tonleitern, damit er im Unterſetzen des Daums und im Ueberſchlagen mit dem zweyten, dritten und vierten Finger einige Fertigkeit erlange. Nach dieſen Vorübungen mache man den Schüler erſt mit den Noten, Schlüſſeln, Verſetzungszeichen ꝛc. bekannt, und gebe ihm kleine Muſikſtücke zu ſpielen.

§. 11.

Das Leſen und Abſpielen der Noten wird dem Anfänger dadurch erleichtert, daß man ihm die, zur Uebung der Finger bisher gebrauchten, Paſſagen aufſchreibt, und ſie ihm nun ſo ſpielen läßt, daß er auf die Noten, aber nicht auf die Taſtatur ſehen darf. So wird er auch am leichteſten gewöhnt, überhaupt den Blick auf die Noten zu heften. Der Lehrer hat hierbey noch darauf zu achten, daß der Schüler beym Hinſehen nach den Noten oder Taſten immer nur die Augen, nicht den Kopf bewege, wodurch er ſich an unnöthige, unangenehme und ihn ſelbſt hindernde Unruhe gewöhnen würde.

§. 12.

Mit den Verſetzungszeichen (♯, ♭, ♮, ꝛc.) und deren Anwendung kann man den Schüler am leichteſten vermittelſt der mechaniſchen Einrichtung der Taſtatur bekannt machen, indem man ihn lehrt, daß dieſe Zeichen zunächſt zur Angabe der obern Taſten dienen, weil dieſe keine eigenen Noten haben, und daß es von der Art des Zeichens (♯ oder ♭) abhängt, welche, der untern zunächſt gelegene Obertaſte anſtatt der untern gegriffen werden ſolle. Die Ausübung wird der Schüler am leichteſten lernen, wenn man ihm ganze Tonleitern mit ♯ oder ♭ bezeichnet; da aber hier die beſte Gelegenheit iſt, ihm auch Einſicht in die Bildung der Tonleitern ſelbſt zu verſchaffen, ſo gebe man ihm die dazu gehörigen Regeln, (von denen in der Folge geſprochen wird,) und er wird nun jede Tonleiter ſelbſt finden und ihre Vorzeichnung beſtimmen lernen. So wird zugleich der ſonſt ſehr gewöhnlichen Scheu vor Stücken mit vielen Vorzeichnungen, und dem Schwierigern, das ſie für nicht auf ſolche Weiſe geübte Finger haben, abgeholfen.

§. 13.

Außer dieſen Hauptrückſichten, die man bey der Wahl der erſten Uebungsſtücke zu nehmen hat, achte man noch auf folgende Umſtände:

a) die Stücke ſeyen leicht und kurz, und enthalten

b) nicht zu viele Notengattungen, damit der Schüler nicht zu vielerley zu merken habe und überhäuft werde;

c) man vergeſſe auch hier nicht zu benutzen, was ſchon oben geſagt worden: daß beyde Hände und alle Finger gleich geübt, und etwanigen Schwächen der einen oder der andern durch eigens dafür eingerichtete Uebungsſtücke abgeholfen werde. *)

§. 14.

Daß der Lehrer nun auf genaue Beobachtung des Taktes und alles, was zum richtigen Vortrage gehört, zu halten habe, verſtehet ſich von ſelbſt; aber er leite nun auch den Schüler zum ſchönen Vortrag (Ausdruck). Hier läßt ſich nicht eigentlich lernen: man kann nur wecken, anregen und leiten. Dazu dienet vornehmlich, daß dem Schüler wirklich ausdrucksvolle und gut charakteriſirte Kompoſitionen vorgelegt werden, und daß ſie der Lehrer ſelbſt erſt vorträgt, ganz wie ſie vorgetragen werden müſſen und wie es der Komponiſt damit gemeynet hat.

§. 15.

Daß der Lehrer den Schüler nie auf verſtimmtem Inſtrumente ſpielen laſſe, iſt ſchon oben erwähnt; er halte ihn nun aber auch dazu an, daß er der Stimmung ſeines Inſtruments ſelbſt nachhelfen, auch wohl andere kleine Fehler deſſelben verbeſſern lerne. Bey beydem dienen folgende Regeln:

---

*) Zum Gebrauch für Anfänger ſind zu empfehlen: Türks ſechzig Handſtücke; Herings inſtruktive Variationen (ein Werkchen, das wirklich erfüllet, was es verſpricht); Mozarts und Haydns petites pieçes; Pleyls, Clementi's und A. E. Müllers Sonatines progreſſives. Hat der Schüler dieſe gut ſpielen gelernet, ſo ſchreite man zu ſchwerern Stücken, von denen es auch der guten ſo viele giebt, daß der Raum nicht verſtattet, ſie einzeln anzuführen. Entwickelt ſich ein bedeutendes Talent und bemerkt der Lehrer, daß der Schüler in der Folge wirklich etwas Vorzügliches im Klavierſpiel werde leiſten können und wollen: ſo unterlaſſe er nicht, ihm die Uebung der Stücke im ſtrengen oder gebundenen Styl, wie ſie vornehmlich die Bache und Händel geliefert haben, ſehr ernſtlich zu empfehlen; verſchiebe dies auch nicht zu lange, damit der Spieler nicht durch galantere Kompoſitionen und deren Vortrag zu ſehr verwöhnet ſey.

a) Man erhalte das Inſtrument immer in gleicher Höhe der Stimmung. Stehet es zu tief und treten Umſtände ein, wo man es um ein beträchtliches — etwa um einen halben, oder wohl gar ganzen Ton höher ſtimmen muß: ſo thue man dies nicht auf einmal, ſondern von Viertelston zu Viertelston bis zu der beabſichtigten Höhe, ſo wird man das Zerreißen der Saiten verhindern. *)

b) Beym Stimmen ſchlage man die Taſte immer etwas ſtark an, um bald zu erfahren, ob die Saiten die Stimmung behalten, oder nachlaſſen (ſich wieder verſtimmen, ſich verziehen).

c) Die Stimmwirbel drehe man jederzeit langſam und gleichförmig um, und hüte ſich, ſie vor-, rück- oder ſeitwärts zu drücken: denn geſchiehet dies, ſo ziehet ſich der Wirbel gemeiniglich wieder in ſeine vorige Stelle zurück, und die Saite iſt von neuem verſtimmt; überdies erweitert man durch ſolches Biegen nach einer Seite hin die Löcher der Wirbel ſo, daß dieſe nicht mehr feſtſtehen. In dieſer Abſicht, wie auch, weil man ſo jede leiſe Rückung des Wirbels am beſten fühlt, ihn am leichteſten handhaben und ſein Losdrehen am ſicherſten vermeiden kann — liege die Hand immer feſt auf dem Stimmhammer. Iſt ein Wirbel ganz herauszunehmen, ſo drehe man ihn einigemal von der Rechten zur Linken um, ohne jedoch, aus dem letzten der angeführten Gründe, ihn ſeitwärts zu bewegen. Einer Zange ſich dabey zu bedienen, iſt theils unnöthig, weil der ſchraubenförmige Wirbel ſich ſchon mit dem Stimmhammer herausnehmen läßt, theils nachtheilig, weil man ihn mit der Zange zu leicht ſeitwärts biegt. Iſt der Wirbel eingeroſtet und man reicht mit dem Stimmhammer nicht aus, ſo bediene man ſich, ſtatt der Zange, lieber eines kleinen Schraubenſtockes, womit man eben ſo leicht drehen, als ziehen kann.

d) Beym Aufziehen einer Saite ſehe man darauf, daß ſie auf den Wirbel nicht unordentlich gewunden werde, ſondern durchaus ſpiralförmig zu liegen komme. (Man ſehe Fig. 3., wo bey a. die Saite tief aufgewunden iſt, damit ſie, bey b. höher auf den Steg zu liegen komme, wodurch ſie mehr angeſpannt und fähig wird, einen beſſern Ton zu geben.) Den Wirbel ſchlage man nicht zu tief ein; es iſt hinlänglich, wenn ihn die angezogene Saite nicht drehen kann.

e) Man verſchiebe das Aufziehen einer geriſſenen Saite nicht, denn die einzelne Saite kann weder den Anſchlag des Hammers aushalten, noch von dem keilförmigen Dämpfer gehörig gedämpft werden. Eben ſo verfahre man beym Klavichord, wo die einzelne Saite für den Druck der Tangente zu ſchwach iſt. Auch ſehe man bey letzterem Inſtrumente darauf, daß die Saite genau wieder durch die Tuchſchleifen gezogen werde, wie ſie vorher lag; weil, wenn man z. B. die eine der zu Einem Tone gehörigen Saiten durch das Tuch ziehen, die andere darüber hinlaufen laſſen wollte, die eine höher als die andere zu liegen käme, und folglich der gleichzeitige Anſchlag beyder unmöglich würde. Zum Aufziehen der Saite auf dem Klavichord bediene man ſich eines Eiſen- oder Meſſingdrahtes, in deſſen eines Ende ein Häkchen gefeilet iſt. An dieſen hänge man das Ohr der Saite und ziehe ſie ſo durch die Tuchſtreifen (Man ſehe Figur 5. dieſen Draht mit ſeinem Häkchen und der daran hängenden Saite). Uebrigens laſſe man nicht aus der Acht, die aufzuziehende Saite durch ein Stückchen weiches Leder zu ziehen, damit ſie rein und glatt werde.

§. 16.

Um ein Inſtrument in gutem Zuſtande zu erhalten, beobachte man, außer dem Angegebenen, noch Folgendes:

a) Das Inſtrument ſtehe immer in gleicher Temperatur, weder zu warm, noch zu kalt, werde nicht der Zugluft, und noch weniger der Feuchtigkeit ausgeſetzt, was auf einen ſo zuſammengeſetzten Körper allezeit, mehr oder weniger nachtheiligen Einfluß haben muß. **)

---

*) Eine beſondere Rückſicht iſt zu nehmen, wenn das Pianoforte zur Begleitung von Blasinſtrumenten hinaufgeſtimmt werden ſoll. Die Saiten laſſen nehmlich immer ein wenig nach, und werden tiefer im Ton, die Blasinſtrumente hingegen werden, von der Wärme beym Gebrauch, ein wenig höher: man ſtimme das Pianoforte deswegen ein wenig höher, als jene Inſtrumente vor dem Gebrauch ſtehen.

**) Sehr richtig und beherzigenswerth iſt auch die Bemerkung des Herrn Röllig im 5ten Jahrgang der allgem. muſikaliſchen Zeitung S. 801 — 803, daß das Inſtrument heller und ſchöner klinge, wenn der Fußboden, worauf es ſtehet, hohl iſt. Man ſehe die angezogene Stelle nach, wo Hr. R. ſeine eigenen Beobachtungen und Verſuche, und auch Anweiſung giebt, wie man davon Nutzen ziehen könne.

b) Iſt der Reſonanzboden oder Stimmſtock vom Staube zu reinigen, ſo geſchehe das nicht durch Blaßen mit dem Munde, ſondern vermittelſt eines kleinen Blaßebalgs, weil ſonſt die Saiten leicht anlaufen und roſten.

c) Man beläſtige das Inſtrument nicht mit Büchern, Muſikalien u. dgl. Beym Gebrauch ſehe man darauf, daß nicht kleine harte Körper — z. B. vom Wachslicht beym Spielen an Abenden — auf den Reſonanzboden, oder zwiſchen die Taſten fallen: dort entſtehet ſonſt Ziſchen und Knarren, hier Stockung der Taſten.

d) Wird es nöthig, beym Pianoforte die ganze Klaviatur herauszunehmen, ſo gehe man dabey mit aller Vorſicht zu Werke, indem ſehr leicht, beym Herausnehmen oder Hineinſchieben, etwas verbogen oder zerbrochen werden kann — weshalb dies Geſchäft auch der, welcher nicht gut damit umzugehen weiß, beſſer einem geſchickten Inſtrumentmacher überläßt.

e) Um das Inſtrument vor Staub, Einfluß der Witterung ꝛc. zu verwahren, bediene man ſich einer Decke von Tuch oder weichem Leder.

---

Erſtes

# Erſtes Kapitel.

## Von den Taſten und Noten, und was zu beyder Kenntniß gehört.

§. 1.

Taſten (Klaves) nennet man bekanntlich die ſchmalen Holzſtreifen, die, wie Hebel, wenn ſie berührt werden, hinten aufſteigen, und ſo entweder durch den Druck, (wie beym Klavichord,) oder durch den Schlag eines Hammers, (wie beym Pianoforte,) die Saiten erklingen machen. Die längern und tiefer liegenden Taſten nennet man Unter-, die kürzern und höher liegenden, Obertaſten. *) Erſtere werden durch die ſieben Buchſtaben und in folgender Ordnung bezeichnet: c, d, e, f, g, a, h; dieſe werden, je nachdem die Note, wodurch ſie bezeichnet werden, ein ♯ oder ein ♭ vorgezeichnet hat: cis, dis, fis, gis, ais, oder des, es, ges, as, b, genennt. Alle Taſten (Klaves) zuſammengenommen, heißen die Taſtatur, (Klaviatur,) in einzelnen Redensarten auch wohl, das Klavier. (So ſagt man: dieſe Orgel hat drey Klaviere.) **)

§. 2.

Die Taſtatur wird in Oktaven abgetheilt. Der Ausdruck, Oktave, bezeichnet alle diejenigen Unter- und Obertaſten, welche zwiſchen zwey Taſten gleiches Namens liegen — z. B. alle, zwiſchen C und c. Sonſt verſtehet man auch unter Oktave die beyden, nach der Tonleiter um ſieben Stufen von einander liegenden Töne gleiches Namens allein — z. B. C und c.

§. 3.

Jede Oktave hat, zu leichterer Unterſcheidung, ihre beſondere Benennung. So werden, z. B. auf einem Klaviere von fünf Oktaven, die Töne vom erſten C bis zum nächſtliegenden H, von der Linken zur Rechten, zur großen Oktave gezählt; die, vom zweyten c bis zum nächſten h, zur kleinen oder ungeſtrichenen; die, vom dritten c bis zum nächſten h, zur eingeſtrichenen (einmalgeſtrichenen); die, vom vierten c bis zum nächſten h, zur zweygeſtrichenen (zweymalgeſtrichenen); und die vom fünften c zur dreygeſtrichenen (dreymalgeſtrichenen). ***) Alle Töne unter dem großen C heißen Kontratöne. Man wird ſich dieſe Unterſcheidungen und auch die zu ihrem Behuf erfundenen Kunſtwörter leichter merken, wenn ſie durch Buchſtaben angezeigt werden, was auch darum gut iſt, weil man ſie in Schriften, wo man ſie nicht mit ihren Noten ausdrückt, alſo bezeichnet. Hier iſt das Schema:

---

*) Die Untertaſten ganze, die Obertaſten halbe Töne zu nennen, iſt falſch, indem man unter ganzen und halben Tönen etwas ganz anderes verſtehet, wie weiter unten gezeigt wird. Daß in der Einleitung manches Wort iſt gebraucht worden, das nun erſt oder in der Folge erklärt wird, wird dem Verfaſſer darum nicht vorzuwerfen zu ſeyn, weil die Einleitung denn doch zunächſt den Lehrer oder die Aeltern des Zöglings angehet, von denen ſich vorausſetzen läßt, daß ſie jene Worte verſtehen.

**) Die Benennung Griffbret iſt weniger paſſend, weil dies eigentlich nur den Streichinſtrumenten zukömmt.

***) Dieſe Benennungen ſtammen noch aus Zeiten, wo man keine Noten hatte, ſondern nur mit Buchſtaben die Töne andeutete. Damals war ſie ſehr zweckmäßig. Jetzt wäre es natürlicher und keine Verwirrung zu beſorgen, wenn man, ſtatt, große Oktave, erſte, ſtatt, kleine, zweyte u. ſ. w. ſagte.

| Kontratöne: | Große Oktave: | Kleine Oktave: |
|---|---|---|
| F. G. A. H. | C. D. E. F. G. A. H. | c. d. e. f. g. a. h. |

| Eingeſtrichene Oktave: | Zweygeſtrichene Oktave: | Dreygeſtrichene Oktave: |
|---|---|---|
| $\bar{c}$. $\bar{d}$. $\bar{e}$. $\bar{f}$. $\bar{g}$. $\bar{a}$. $\bar{h}$. | $\bar{\bar{c}}$. $\bar{\bar{d}}$. $\bar{\bar{e}}$. $\bar{\bar{f}}$. $\bar{\bar{g}}$. $\bar{\bar{a}}$. $\bar{\bar{h}}$. | $\bar{\bar{\bar{c}}}$. $\bar{\bar{\bar{d}}}$. $\bar{\bar{\bar{e}}}$. $\bar{\bar{\bar{f}}}$. $\bar{\bar{\bar{g}}}$. $\bar{\bar{\bar{a}}}$. $\bar{\bar{\bar{h}}}$. |

§. 4.

Noten heißen, im engern Sinne des Worts, alle ſchriftliche Bezeichnungen der Töne an ſich; im weitern Sinne, begreift man auch noch die Schlüſſel, Pauſen, Punkte und andere Notenſchriftzeichen mit darunter. In Deutſchland und dem nördlichen Europa überhaupt werden die Noten, wie oben angegeben iſt, mit den Buchſtaben: c. d. e. f. g. a. h.; in Italien, Frankreich und dem ſüdlichen Europa überhaupt, mit den Sylben

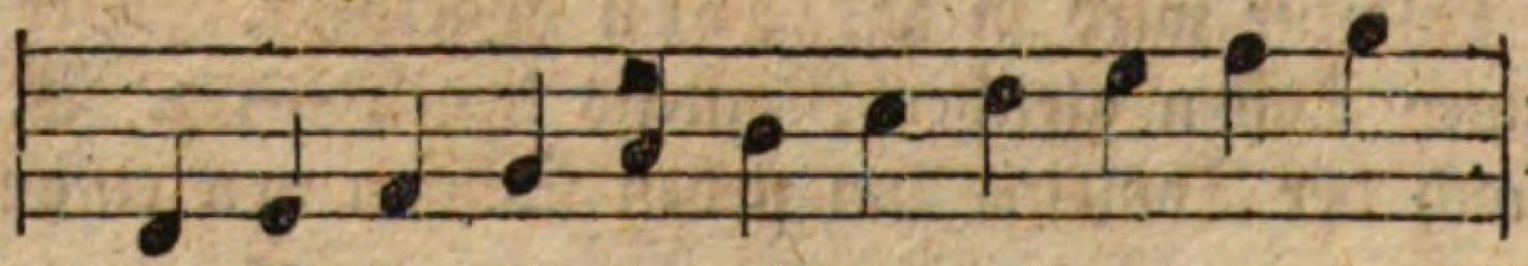
ut. (oder do.) re. mi. fa. ſol. la. ſi.,
c. d. e. f. g. a. h.,

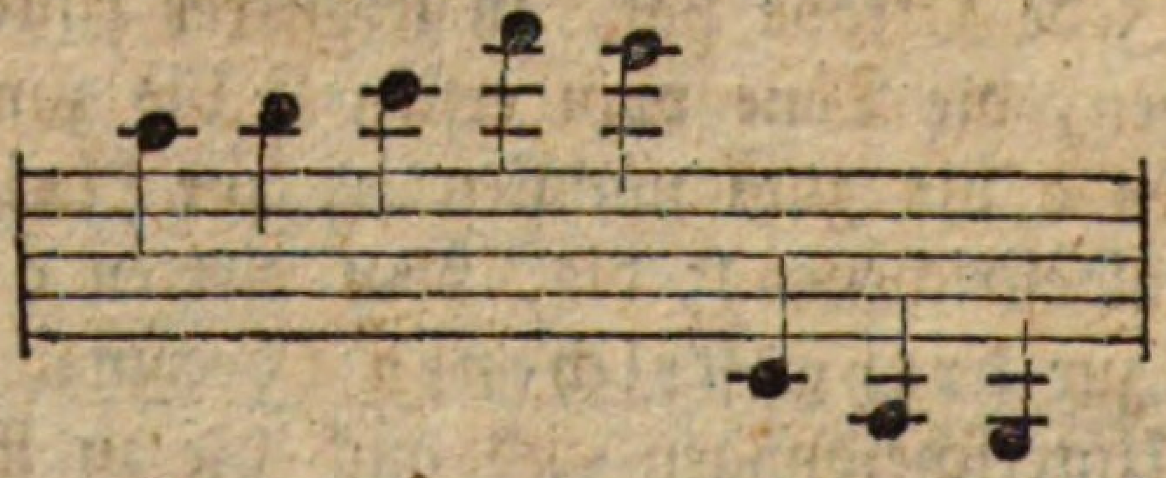
bezeichnet.

§. 5.

Die Höhe oder Tiefe der Töne wird durch die Stelle beſtimmt, die ſie auf dem Notenplane (Linien- oder Noten-Syſteme,) einnehmen. Dieſer Notenplan beſtehet zunächſt aus fünf über einander gezogenen Parallel-Linien: die Noten werden ſowohl auf, als zwiſchen die Linien geſchrieben. Der Raum zwiſchen den Linien führt den Namen Spatium, und da man die Folge der Töne mit einer Leiter (ſcala) verglichen und auch darnach benannt hat, heißt man den Abſtand der einen Note von der andern, eine Stufe.

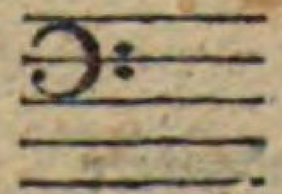
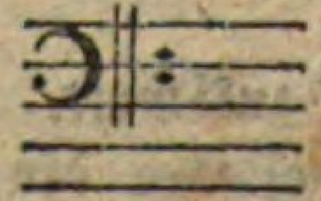
§. 6.

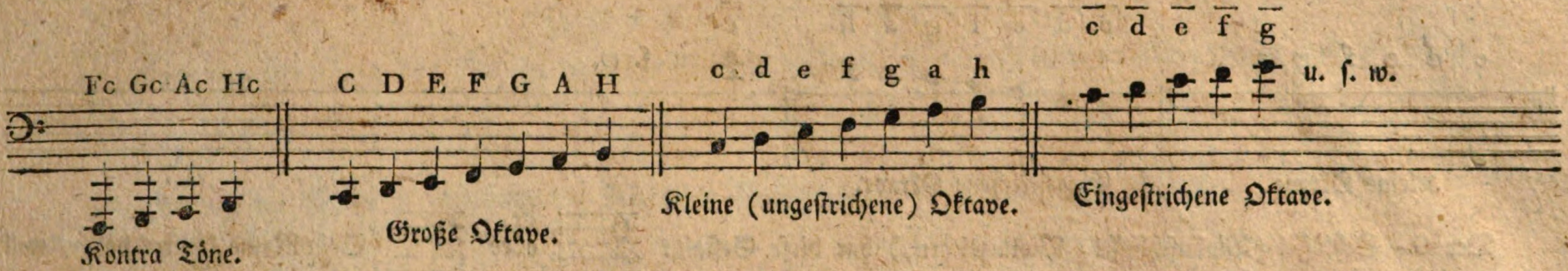
Da auf dieſem Linienſyſteme nur für eilf Tonſtufen Raum iſt, (als ) ſo ſetzt man, um höher oder tiefer liegende Töne anzuzeigen, dieſen Linien noch andere Nebenlinien bey, die man, der Deutlichkeit wegen, für jede Note abgeſondert, (auch wohl mit ſtärkern Strichen,) ſchreibt, z. B.



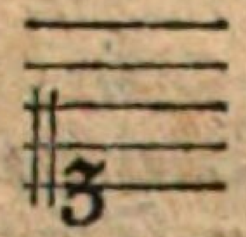
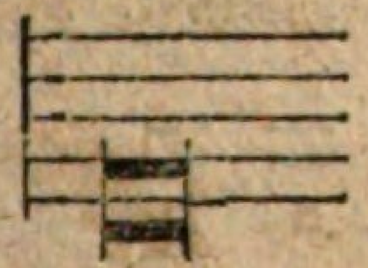
§. 7.

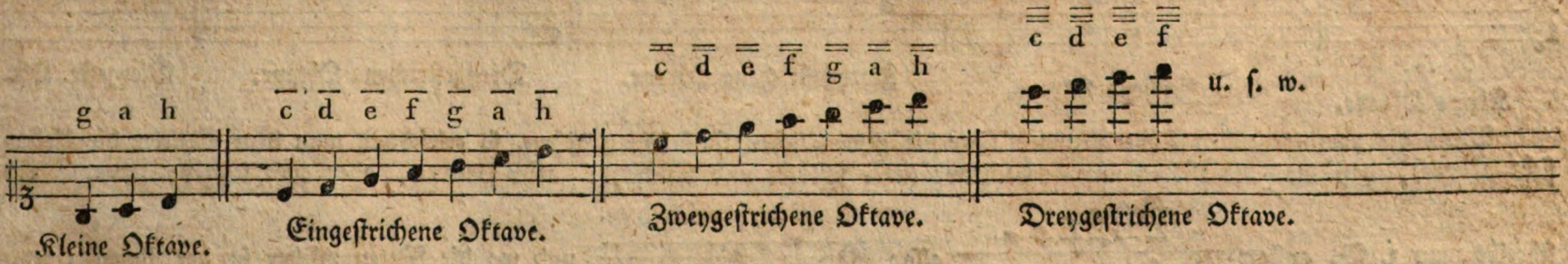
Durch Hülfe dieſer Nebenlinien könnten nun zwar alle Töne vorgeſtellet werden; es würde aber das Leſen der Noten ungemein erſchweren, wenn man, z. B. die tiefſten Töne, nur durch ſie andeuten wollte. Dieſem abzuhelfen, bedienet man ſich der Schlüſſel, d. h. der Zeichen, wodurch man angiebt, in welche Region die verzeichneten Töne gehören. Man findet dieſe Zeichen gleich beym Anfange der Muſikſtücke. Es giebt deren drey: den F-, C- und G-Schlüſſel.

Der F-Schlüſſel (Baßſchlüſſel, Baßzeichen,) wird zur Bezeichnung der Töne aus der tiefern Region gebraucht. Er hat dieſe Geſtalt:  oder  und ſein Name kömmt daher, weil die Linie, wo er ſtehet, das f der kleinen (ungeſtrichenen) Oktave iſt. Folgenden Umfang von Tönen bezeichnet man in der Regel damit:

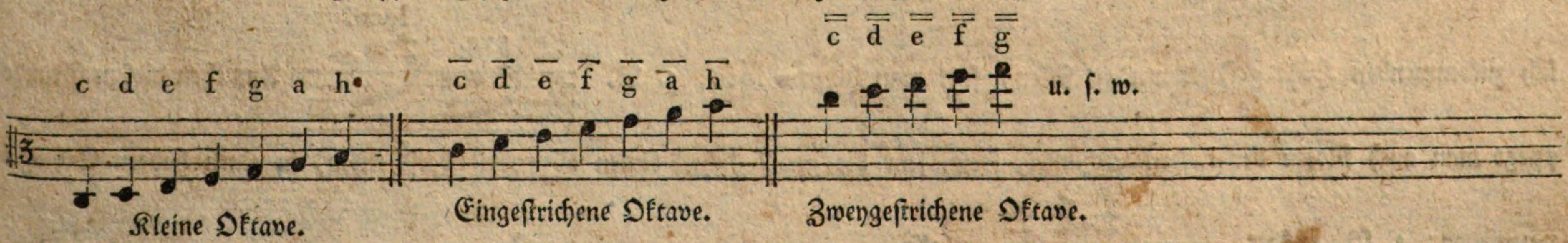



Mit ihm bezeichnet man die Noten der linken Hand auf dem Klaviere, (Ausnahmen lehret die Folge,) der Baßſingſtimme, und aller Baßinſtrumente, auch der Pauken.

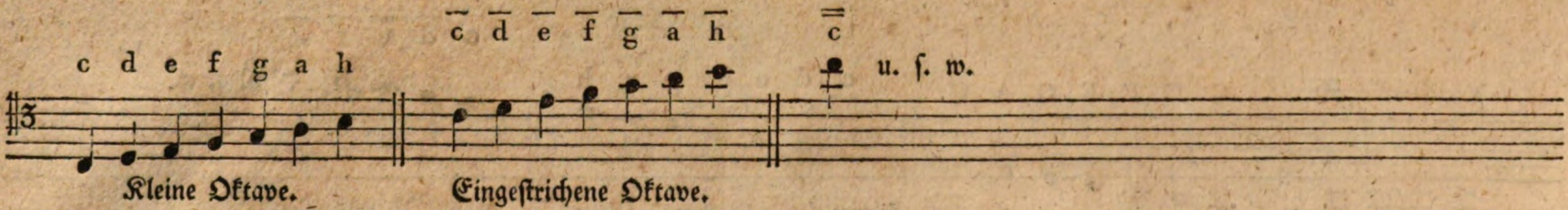
Der C-Schlüſſel wird zur Bezeichnung der Töne aus der mittlern Region gebraucht. Er hat dieſe Geſtalt:  bey den Alten auch  und ſein Name kömmt daher, weil die Linie, wo er ſtehet, das c der einmalgeſtrichenen Oktave iſt. Zu noch mehrer Bequemlichkeit der Sänger und Inſtrumentiſten giebt man ihm verſchiedene Stellen. Stehet er auf der erſten (unterſten) Linie, ſo heißt er Diskant- (Sopran-,) auch wohl Klavierſchlüſſel — letzteres, weil man ſonſt in ihm für die rechte Hand des Klavierſpielers ſchrieb, was jetzt ſeltner geſchiehet. Folgende Töne gehören in ſeine Region:



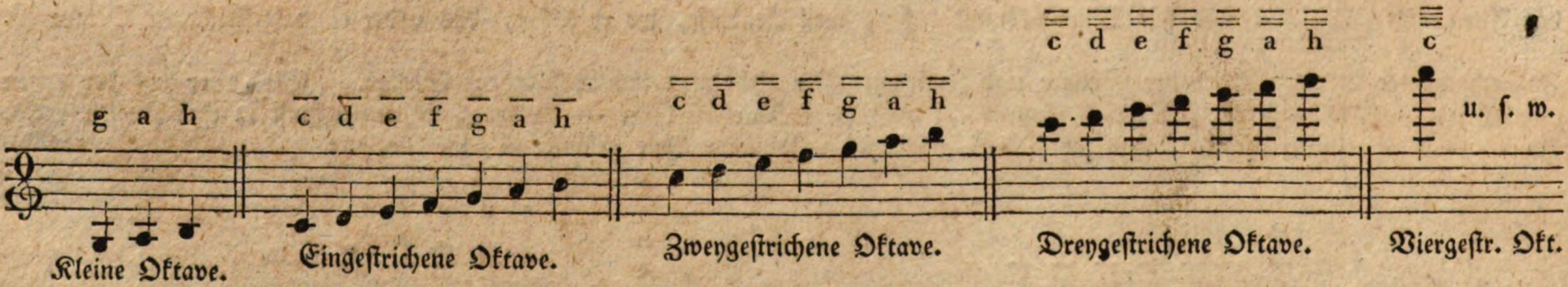

Stehet er auf der dritten (mittlern) Linie, ſo heißt er Alt-Schlüſſel, und wird den Noten der Altſingſtimme und der Bratſche oder Viola, (aus jener Region,) vorgeſetzt. Man bezeichnet mit ihm folgende Töne:

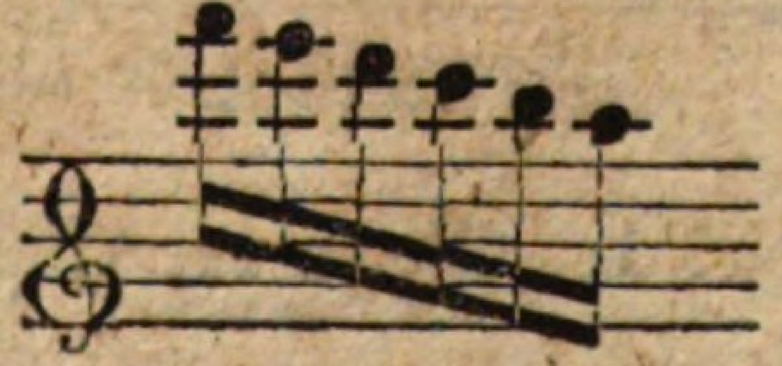
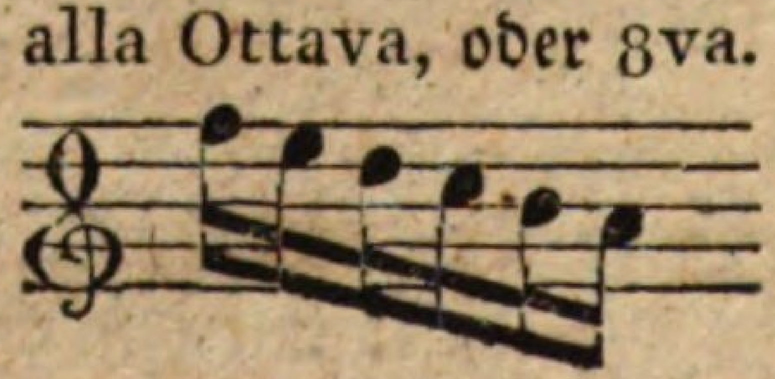


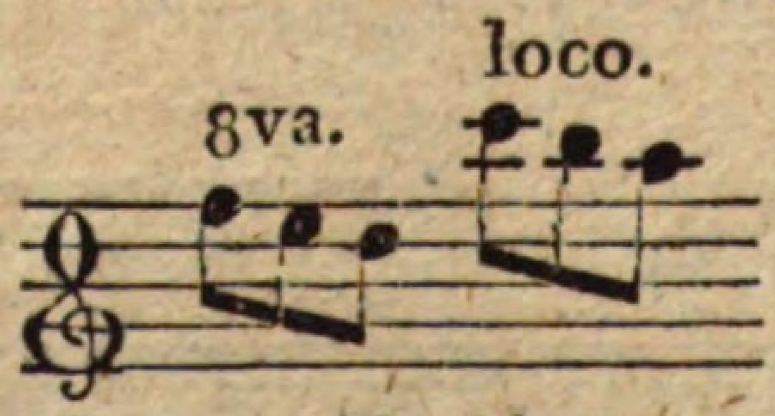

Stehet er auf der vierten Linie, (von unten) ſo heißt er Tenorſchlüſſel. Man bedienet ſich ſeiner bey den Noten der Tenorſingſtimme, und wenn gewiſſe Baßinſtrumente — wie das Violoncell oder der Fagott — beträchtlich über die Noten der gewöhnlichen fünf Linien aufſteigen. Sein Umfang beherrſcht dieſe Töne:

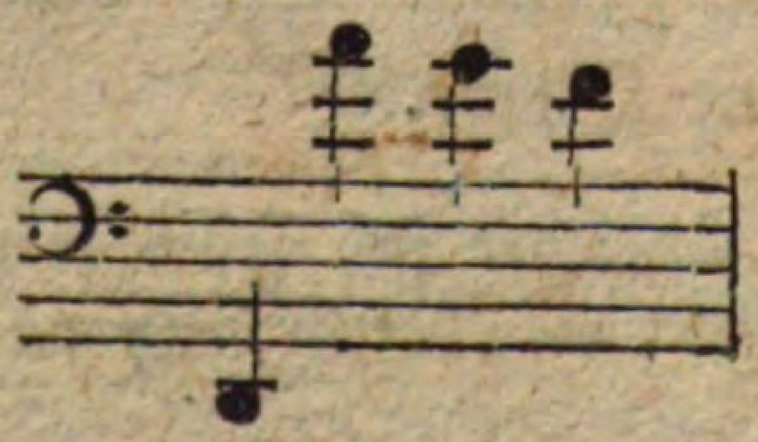
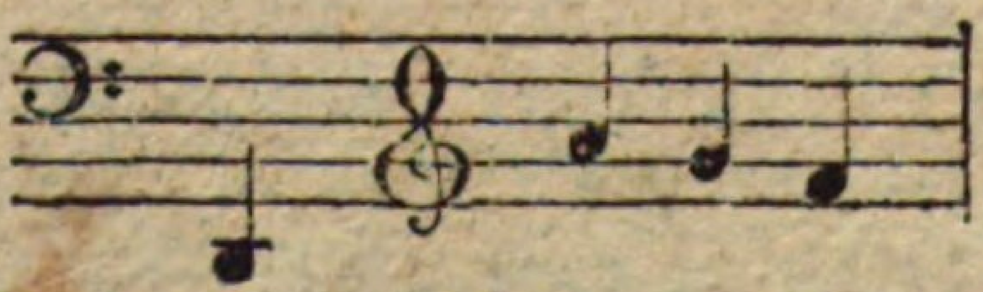



Der G-Schlüſſel (Violinſchlüſſel, Violinzeichen,) hat dieſe Geſtalt: oder Sein Name kömmt daher, weil die Note, wo ſein Punkt oder Ring ſtehet, das g der einmalgeſtrichenen Oktave iſt. Man bedienet ſich ſeiner nicht nur bey der Violin, der Flöte, Hoboe, Klarinette, Trompete, Guitarre, Mandoline, bey dem Baſſethorn, Waldhorn ꝛc. ſondern jetzt meiſtens auch bey den Noten für die rechte Hand des Klavierſpielers, ja zuweilen auch für die Sopranſingſtimme, beſonders wo ſie die Begleitung eines Inſtruments im Violinſchlüſſel hat, um die Ausführung dem, der zugleich ſingt und ſpielt, zu erleichtern. Dieſer Schlüſſel bezeichnet folgende Töne:




Wenn die vorzutragenden Töne allzuweit über die gewöhnlichen fünf Linien gehen, ſo erleichtert man dem Spieler die Ueberſicht dadurch, daß man die Noten um eine Oktave tiefer ſchreibt und dazuſetzt: alla Ottava, oder auch kürzer: 8va. So ſchreibt man z. B. anſtatt  alſo: 

und wo die Noten wieder in der ihnen eigentlich zukommenden Höhe geſpielt werden ſollen, ſetzt man hinzu: loco, z. B. 

Aus eben dieſem Grunde pflegt man auch Noten der tiefern Schlüſſel, wenn jene die gewöhnlichen Linien allzuweit überſchreiten, in einen höhern Schlüſſel umzuſetzen; z. B. anſtatt  alſo 

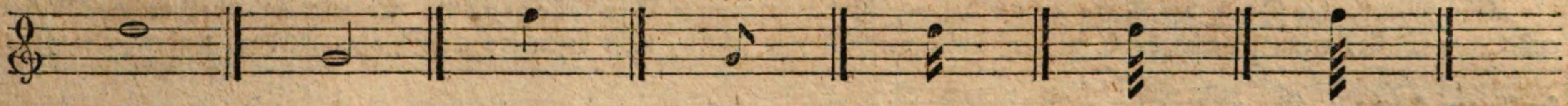
# Zweytes Kapitel.

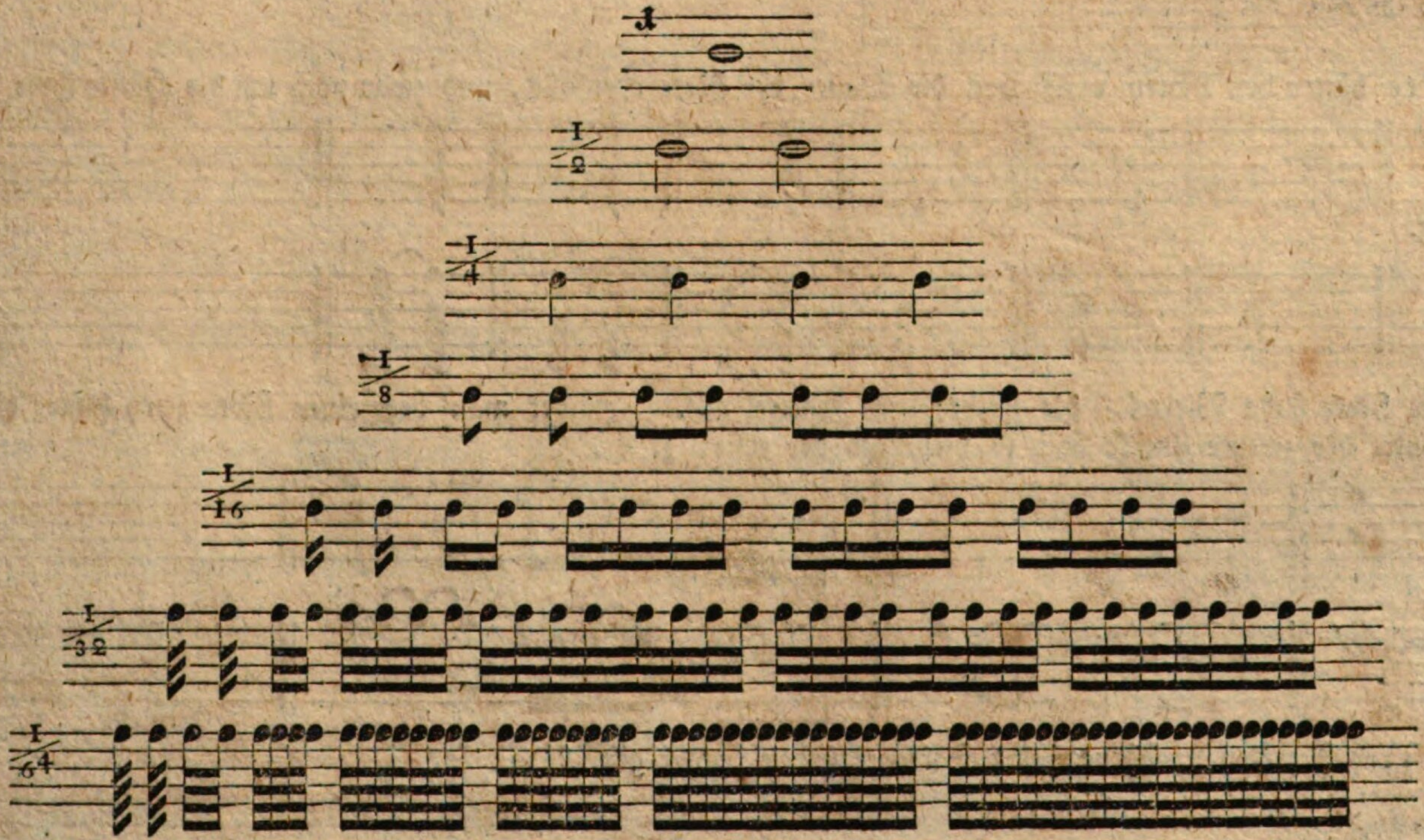
## Von der Geltung der Noten in Anſehung der Zeit, wie auch von den Punkten und Pauſen.

§. 1.

Die Geltung der Noten in Anſehung der Zeit (ihre Dauer) wird durch ihre Form beſtimmt. Die Form der in der jetzigen Muſik gebräuchlichen Noten iſt folgende:

| Ganze Taktnote | Halbe Taktnote | Viertelnote | Achtelnote | Sechzehntheil | Zweyunddreyßigtheil | Vierundſechzigtheil |
|---|---|---|---|---|---|---|
| Semibrevis. | Minima. | Semiminima. | Fuſa od. Unca. | Semifuſa. | Subſemifuſa. | Fuſella. |

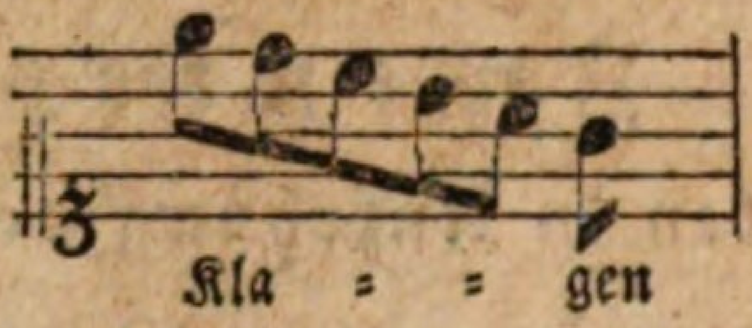


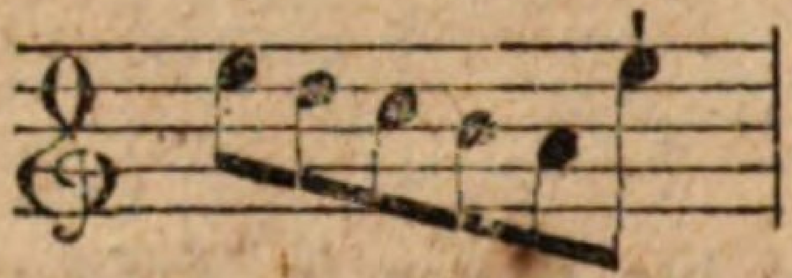
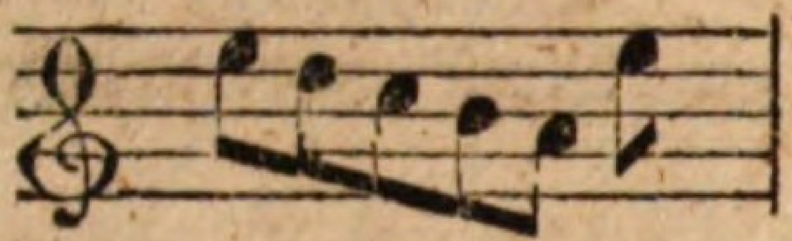



Ihre Geltung lehrt ſchon ihr Name.

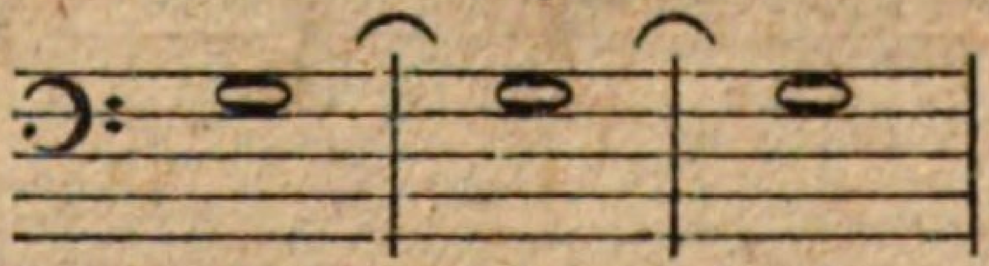
§. 2.

Man ziehet die Achtel, Sechzehntheile ꝛc. zuſammen, wenn ſie im Vortrage mehr zuſammengezogen werden ſollen, (in der Inſtrumentalmuſik wohl auch der leichtern Ueberſicht wegen;) im Geſange will man damit zugleich andeuten, daß alle zuſammenge-

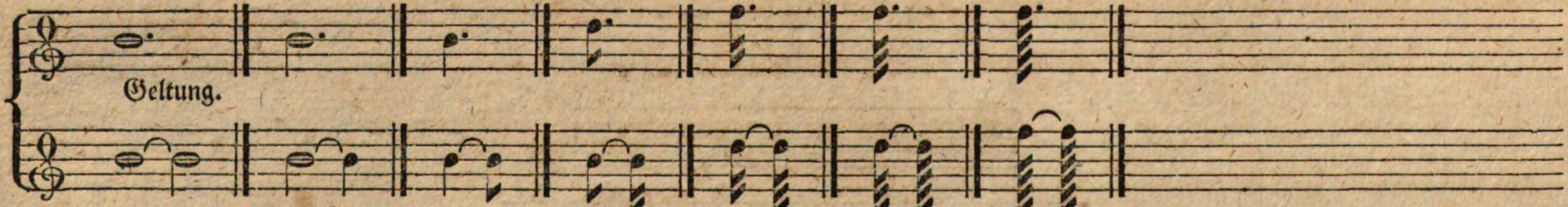
zogenen Noten auf Eine Sylbe des Textes kommen ſollen, z. B. 

Sollen einzelne von einer ſolchen Reihe Noten kurz abgeſtoßen werden, ſo bezeichnet man ſie mit einem Strich, (ſtoccato) z. B.  daſſelbe will man anzeigen, wenn man nach einer ſolchen verbundenen Notenreihe einzelne Noten abgeſondert ſchreibt, z. B. 

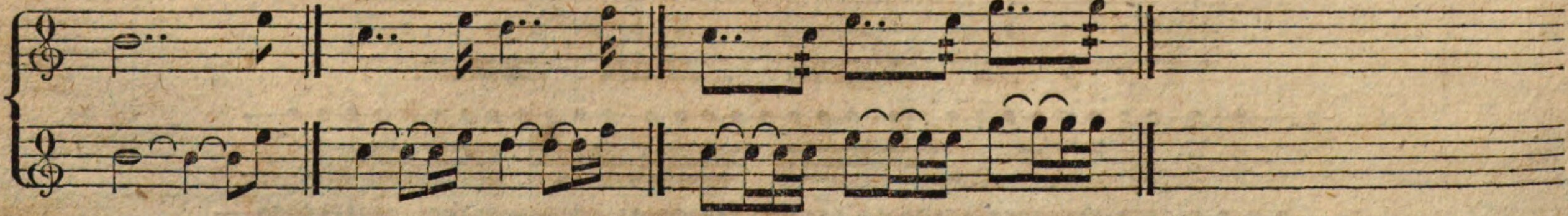
§. 3.

Ein Mittel, die Dauer der Noten zu verlängern, iſt der ſogenannte **Bindebogen**. *) Er zeigt an, daß mehrere Noten auf Einer Stelle, wenn ſie auch durch mehrere Takte vertheilt ſeyn ſollten, nicht beſonders angeſchlagen werden, ſondern als **Eine** fortklingen ſollen; z. B. 

Die **Punkte** hinter den Noten verlängern die Dauer der Note ebenfalls, und zwar noch um die Hälfte ihrer Geltung; z. B.

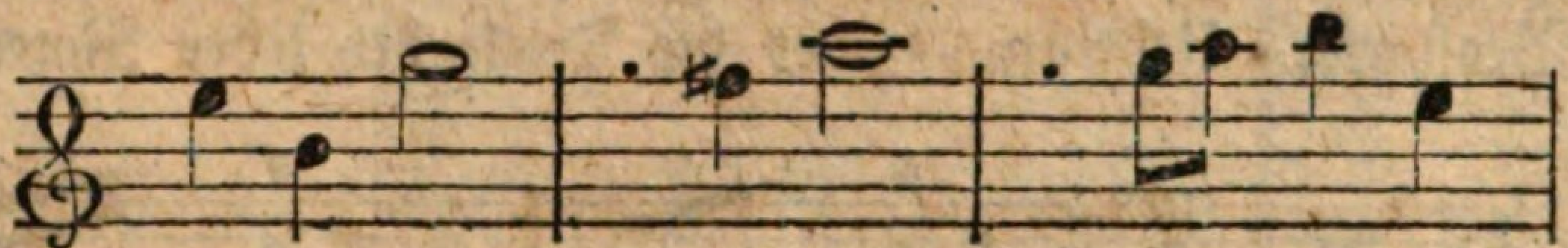


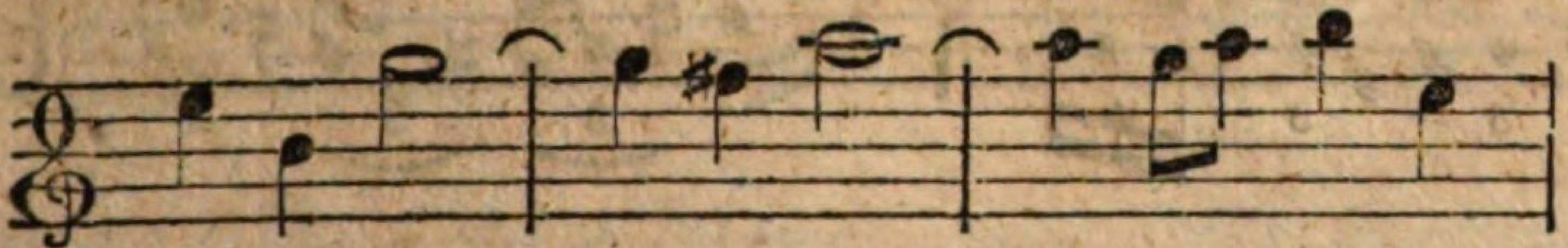

wo denn die erſte Note ſechs Viertel, die zweyte drey Viertel gilt. Findet man bey einer Note zwey hinter einander ſtehende Punkte: ſo bedeutet der zweyte Punkt halb ſo viel, als der erſte; z. B.



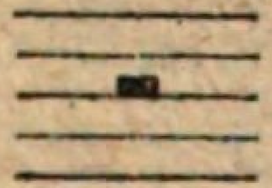
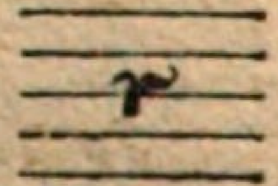
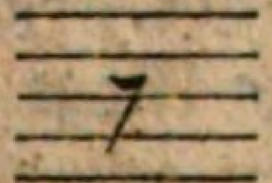
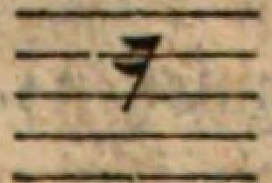
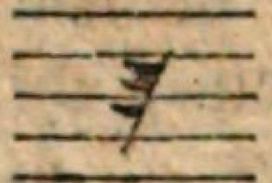
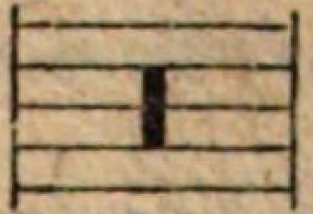
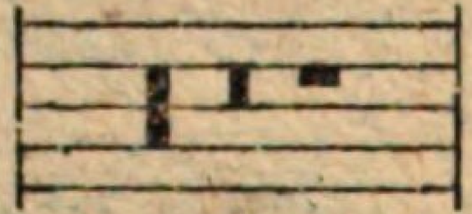
wo denn die mit zwey Punkten verſehene halbe Taktnote ſieben Achtel gilt. **)

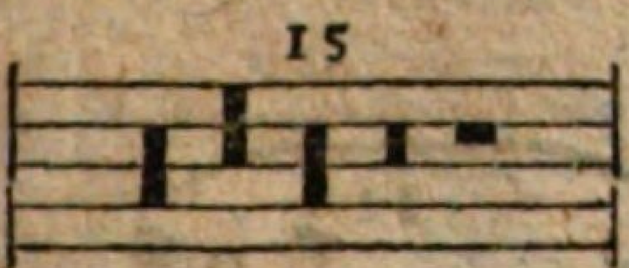
*) Er iſt verſchieden vom Schleifbogen. Ueber dieſen in der Folge.
**) Von anderm Gebrauch der Punkte in der Folge.

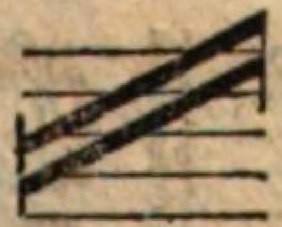
Viele Komponiſten bedienen ſich des Punktes auch da, wo eigentlich (im ſtrengen Satze, der darum auch die gebundene Schreibart heißt,) ein Bogen ſtehen ſollte; z. B.  anſtatt:



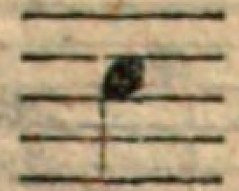
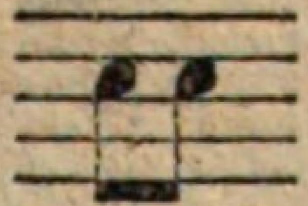
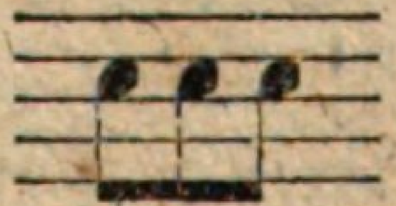
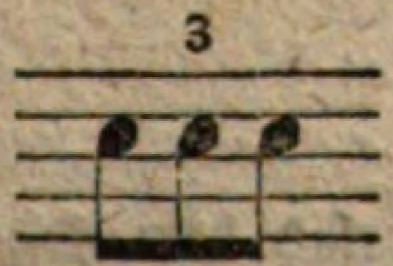
§. 4.

Wenn der Spieler eine Zeitlang keine Töne angeben ſoll — z. B. wenn er während des Spiels der Einen Hand auf dem Klaviere, mit der andern ruhet — ſo ſchreibt man ihm Pauſen (Schweigezeichen) vor; ihre Geltung in der Zeit, ſo wie ihre Namen, beziehen ſich auf die Geltung und Namen der Noten: ganze Takt-Pauſe,  halbe Takt-Pauſe,  Viertel-Pauſe,  Achtel-Pauſe,  Sechzehntheil-Pauſe,  Zweyunddreyßigtheil-Pauſe, Vierundſechzigtheil-Pauſe. Soll der Spieler mehrere ganze Takte lang pauſieren: ſo giebt man ihm dies durch folgende Zeichen an: Zwey Takte Pauſe,  Vier Takte Pauſe, und zuſammengeſetzt, z. B.  ſieben Takte Pauſe.

Um dem Spieler das Zuſammenzählen bey vielen Taktpauſen zu erſparen, pflegt man die Zahl der Takte darüber zu ſetzen: 

Iſt die Zahl der Taktpauſen ſehr beträchtlich, ſo erſparet man ſich auch wohl dieſe einzelnen Zeichen, und ziehet ſie zuſammen in dieſe Figur: oder  wo man aber nothwendig die Zahl beyſetzen muß. *)

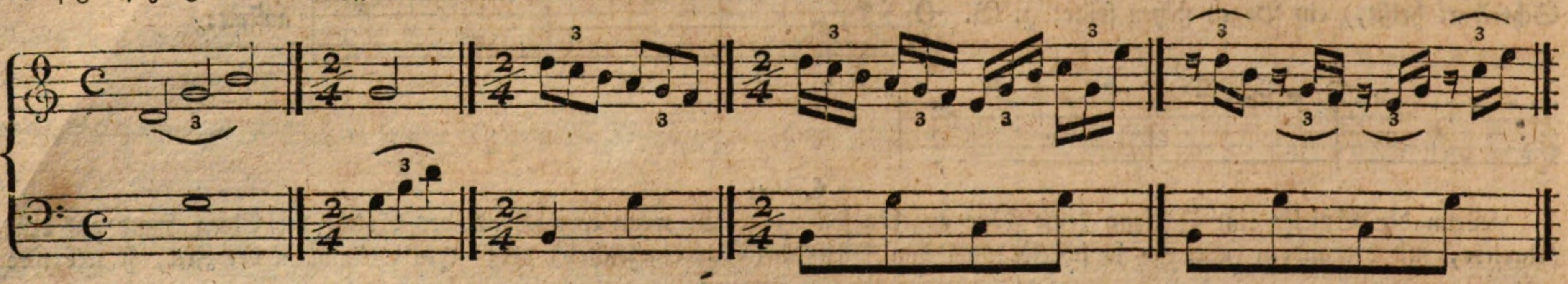
§. 5.

Oft wird aber auch eine Note in drey gleiche Theile zertheilt, welche dann zuſammen Triole genennet werden, und welche in der Zeit nicht länger dauern darf, als wenn jene Note in zwey gleiche Theile zerlegt worden wäre; z. B.  zerlegt in zwey gleiche Theile:  zerlegt in drey gleiche Theile:  (Triole). Dies Beyſpiel zeiget auch, daß dieſe Eintheilung an den Noten ſelbſt nicht beſonders bezeichnet werde; um ſie jedoch bemerkbar zu machen, ſetzt man gewöhnlich die Zahl 3 darüber: 

Wo dieſe Eintheilung von ſelbſt leicht in die Augen fällt, laſſen die Komponiſten dieſe Zahl wohl auch weg:

*) Da die Geltung der Pauſen ſich allezeit nach der Taktart richtet, und mithin z. B. eine ganze Taktpauſe auch zwey Viertel, drey Achtel u. dgl. bedeuten kann, wenn nehmlich das Stück in dieſer Taktart geſchrieben iſt: ſo werden dieſe Zeichen veränderliche Pauſen genannt.

ſie iſt aber, Verwirrung zu vermeiden, am nothwendigſten, wo Pauſen mit in dieſe Triolen einzutheilen ſind, wie in dem letzten der ſogleich zu gebenden Beyſpiele. Uebrigens findet die Triole bey jeder Notengattung ſtatt; wie:

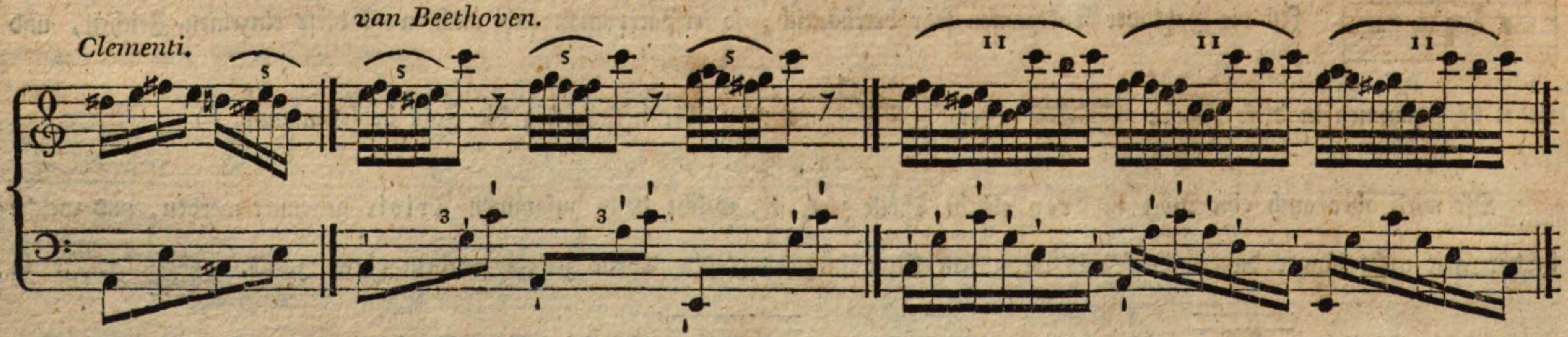


## §. 6.

Wenn eine Note in ſechs gleiche Theile getheilt wird, ſo nennt man dieſe ſechs Noten eine Sextole. Die Eintheilung iſt nach Art der Triolen, auch pflegt man hier die Zahl 6., wie dort 3., hinzuzuſetzen: aber im Vortrage klingt die Sextole nicht, wie zwey Triolen, ſondern als in ſich gerundet — ſo zwar, daß bey der Triole die erſte der drey Noten gelinde accentuiret wird, und bey der Sextole auch nur die erſte von ſechs Noten. *)

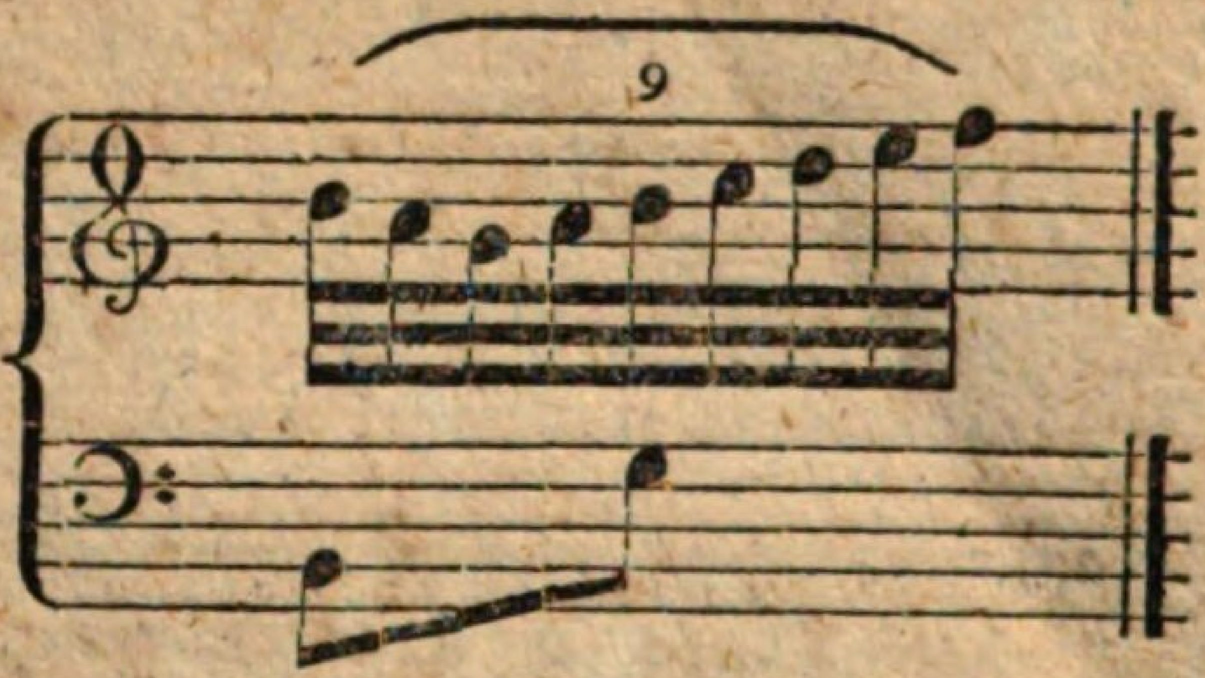
## §. 7.

Wenn eine Note — welches jedoch ſeltener geſchiehet — in 5., 7., 9., 10., 11., 13. und mehrere Noten getheilt wird, ſo nennet man eine ſolche Figur nach der Zahl ihrer Noten Quintole, Septimole, Decimole ꝛc.

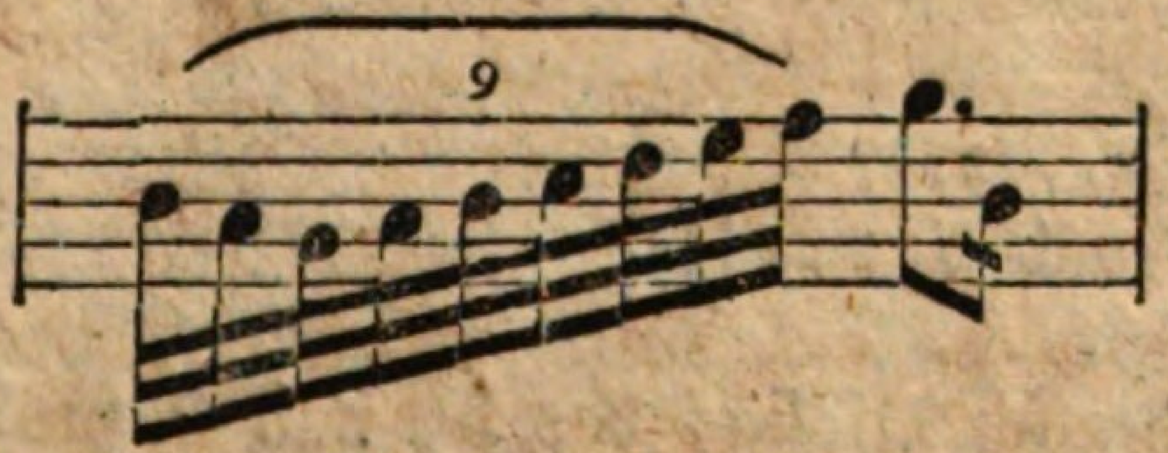



Man

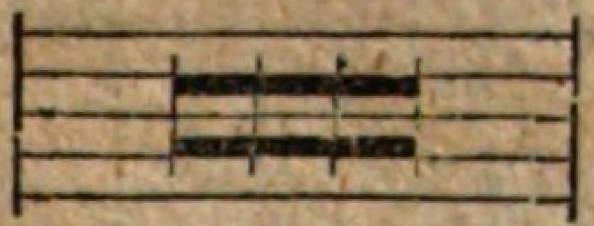
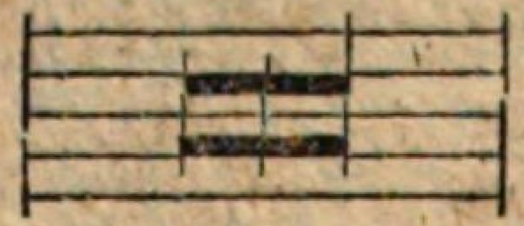
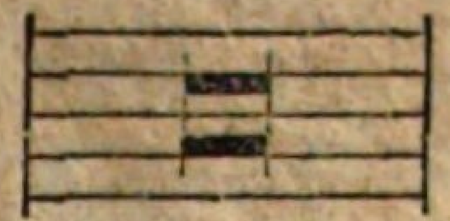
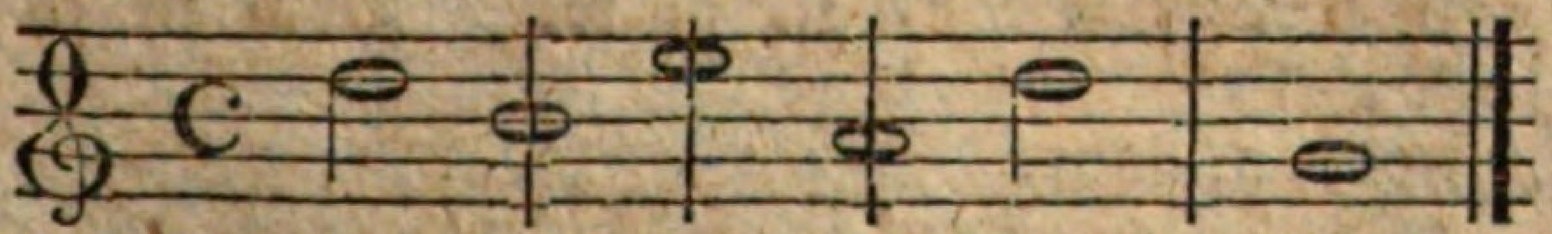
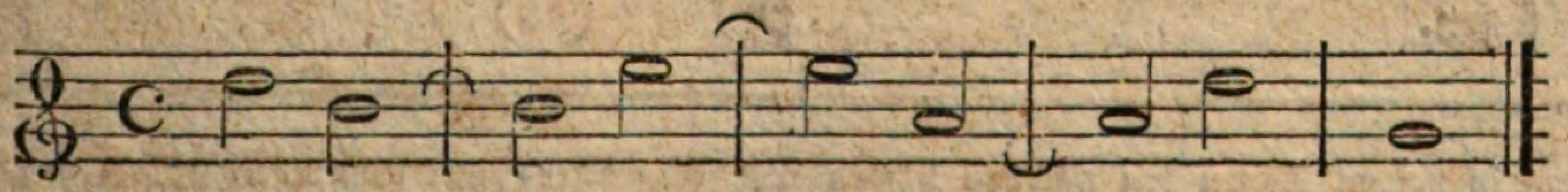
*) Man mache den Unterſchied in Beyſpielen hörbar, wie: da dieſer Lehrſatz dem Schüler ſchwer wird, wenn man ihm nicht durch das Gehör zu Hülfe kömmt. Deshalb iſt auch jene Bemerkung über den Vortrag der Triole und Sextole hier vorausgenommen worden.

Man ziehet in der Schreibart alle dieſe Noten zuſammen und ſetzt die Zahl darüber; z. B. 

welche 9 Noten nur ein Viertel dauern. Wo aber dieſe Figuren, wie meiſtens, nur Verzierungen ſind, ſollte man ſie nur mit kleinen Noten bezeichnen, wie es auch in ſorgfältiger geſchriebenen Kompoſitionen geſchiehet; z. B.

nicht: 

§. 8.

In der ältern Notenſchrift giebt es noch eine Gattung der Noten, deren man ſich jetzt nur ſelten, etwa in Chorälen und Stücken der ſtrengen Schreibart bedienet, und wo die Noten über die ganzen Takte verlängert werden. Dies iſt ihre Geſtalt:  (heißt maxima, die längſte, und dauert 8 Takte;)  (heißt longa, die lange, und dauert 4 Takte;)  (heißt brevis, und dauert zwey Takte). Auch findet man bey ältern Komponiſten dieſe Schreibart:  wo der Taktſtrich mitten durch die Note läuft, welches Beyſpiel alſo vorgetragen wird: 

# Drittes Kapitel.

## Von den Verſetzungszeichen.

§. 1.

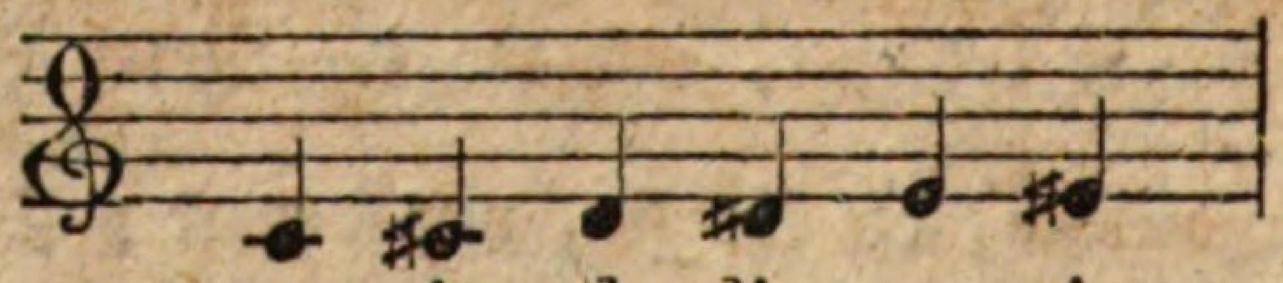
Die Töne: c. d. e. f. g. a. h. werden natürliche, urſprüngliche, unabhängige, genannt. Jeder dieſer Töne kann durch gewiſſe Verſetzungszeichen um einen halben Ton erhöhet oder erniedriget werden. Ein halber Ton iſt der, *) den die, dem Tone, welchen man als Maaßſtab annimmt, nächſte Taſte angiebt, mag ſie eine Ober- oder Unter-Taſte ſeyn, und mag man hinauf- oder herab-zählen. Z. B. von c iſt, herabgezählt h, hinaufgezählt cis die nächſte Taſte: von h zu c iſt ein halber Ton, von c zu cis iſt ein halber Ton.

§. 2.

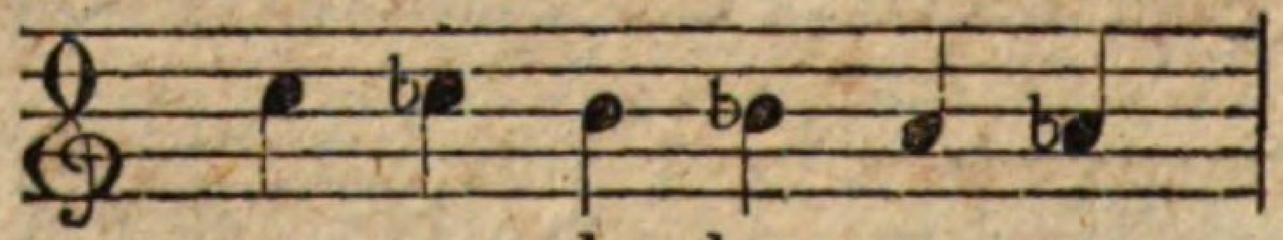
Es giebt zwey Arten der Verſetzungszeichen: einfache und doppelte.

§. 3.

Einfache Verſetzungszeichen ſind: das Kreuz (♯), italieniſch Dieſis; das b, ital. b molle; das Wiederherſtellungszeichen, (♮) ital. be quadro.

a) Das Kreuz erhöhet die Note, vor welcher es ſtehet, um einen halben Ton. An den Namen dieſes Tons hängt man nun, wenn er durch das Kreuz erhöhet iſt, die Sylbe is; z. B.  u. ſ. w.

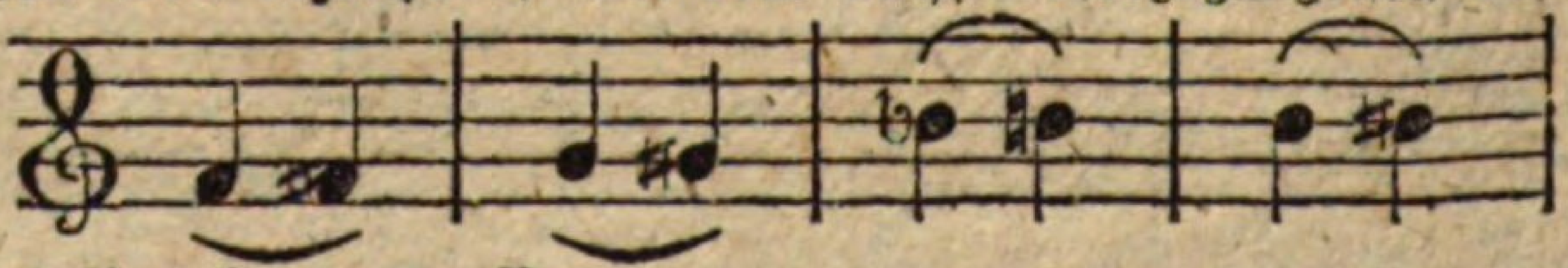
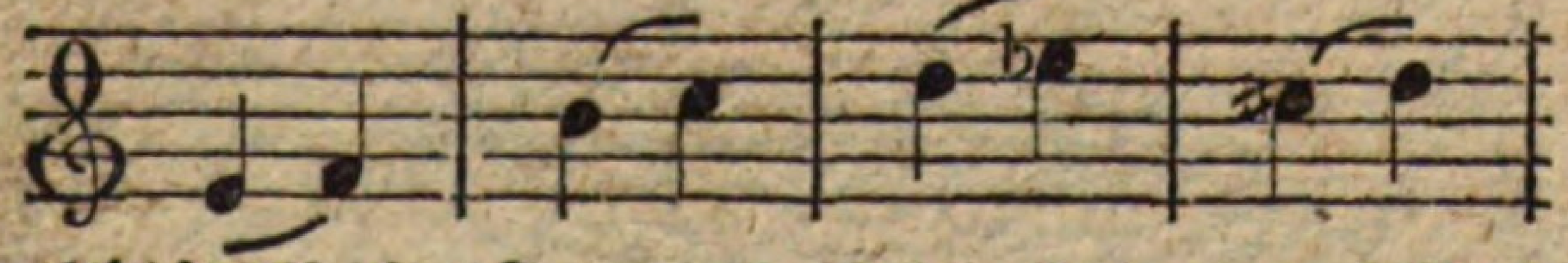
c. cis. d. dis. e. eis.

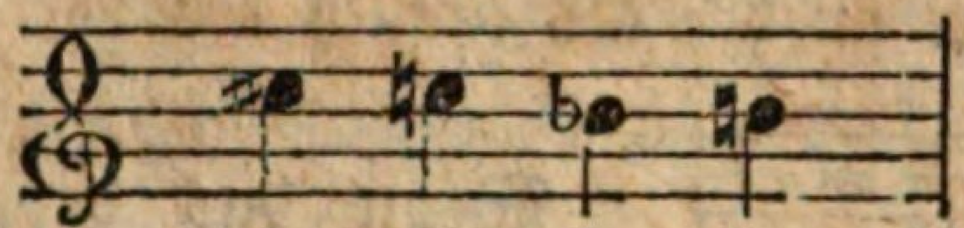
b) Das b erniedriget die Note, vor welcher es ſtehet, um einen halben Ton. An den Namen dieſes Tons hängt man nun, wenn er durch das b erniedrigt iſt, die Sylbe es; z. B.  u. ſ. w. Doch iſt es

c. ces. h. hes. a. aes.

gewöhnlich, anſtatt hes, b, und anſtatt aes, as zu ſagen. (b) (as)

---

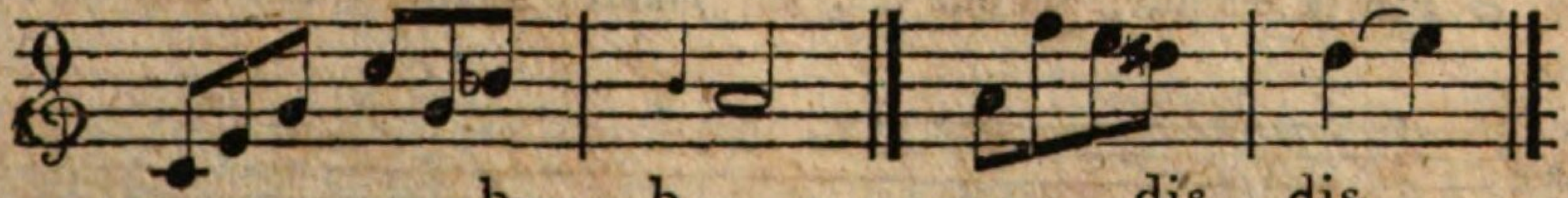
*) Wenn die Note, mit welcher man bey der Fortſchreitung in halben Tönen den nächſten halben Ton bezeichnet, mit dem nächſtvorhergegangenen auf Einer Stufe des Notenplans ſtehet, nennet man ihn einen kleinen halben Ton; z. B.  nimmt der halbe Ton aber eine andere Stelle auf dem Notenplan ein: ſo heißt er ein großer halber Ton; z. B.  Für den Klavierſpieler iſt dieſe bloße Notiz genug, da ihn, deſſen Inſtrument immer in gleichſchwebender Temperatur ſtehet, das, worauf ſich jene Unterſcheidung beziehet, gleichgültig iſt, und für ihn z. B. cis und des nur in der Schreibart verſchieden ſeyn kann. Nicht aus Nachgiebigkeit gegen die Klavierinſtrumente, ſondern weil die gleichſchwebende Temperatur die einzige iſt, wodurch die genaueſte Ausführung unſerer Muſik möglich wird, ſollten auch die andern Inſtrumentiſten und Sänger jene Unterſcheidung aufgeben, welche dann nur noch für den Komponiſten und Grammatiker von Bedeutung bliebe. Man ſ. Marpurg, üb. die Temperatur, Koch, Journal der Tonk. 1ſtes Stück, und muſik. Lexikon, S. 1558, Chladni, Akuſtik ꝛc.

c) Das ♮ hebt die Erhöhung oder Erniedrigung des Tons wieder auf, ſo daß er nun ſeine natürliche Stelle und ſeinen eigentlichen Namen wiederbekömmt; z. B.  u. ſ. w. *)

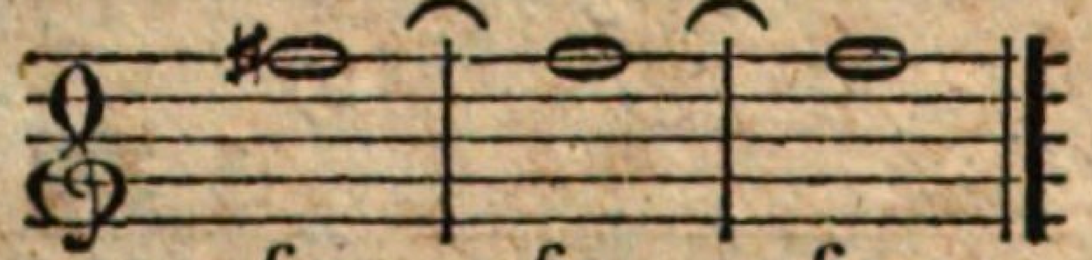
cis. c. b. h.

§. 4.

Man theilt dieſe Verſetzungszeichen ab in weſentliche und zufällige. Die weſentlichen werden zu Anfange jedes Muſikſtücks angegeben, (vorgezeichnet) gemeiniglich auch beym Anfange jeder Zeile des Notenplans wiederholt, und gelten durch das ganze Stück; z. B. iſt beym Anfange eines Stücks ein Kreuz auf der Stelle des f. vorgezeichnet, ſo wird durch das Ganze nicht f. ſondern fis gegriffen, wofern die Erhöhung nicht durch ein ♮ aufgehoben wird. Die zufälligen werden nicht zu Anfange, ſondern im Laufe der Notenſchrift vor einzelne Noten vorgezeichnet, und gelten nur für Einen Takt. Ausnahmen hiervon finden in folgenden Fällen ſtatt: wenn die letzte Note eines Takts eine zufällige Vorzeichnung erhalten hat und die erſte des folgenden Takts dieſelbe Note iſt, ſo wiederholt man die Vorzeichnung nicht; z. B.



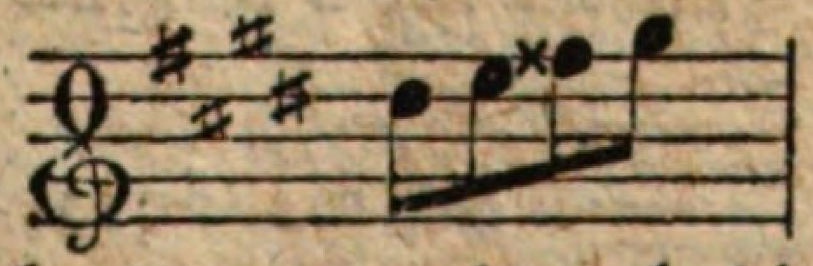
b. b. dis. dis.

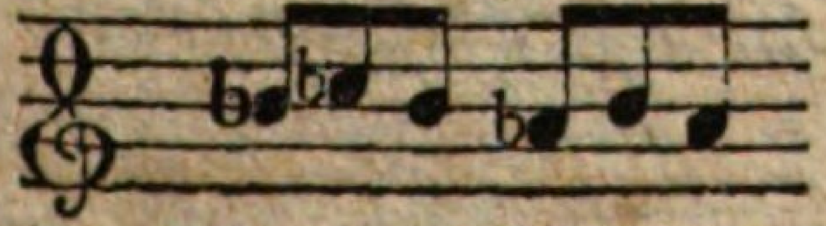
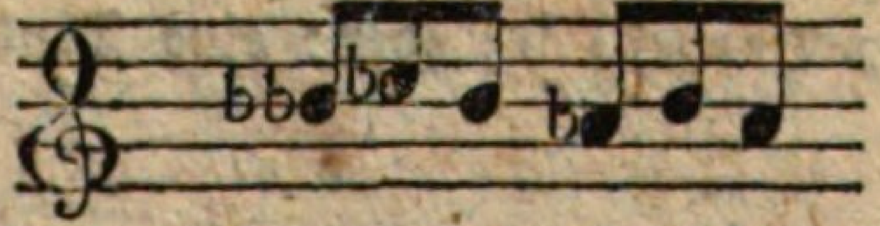
und wenn, wie oft bey Blasinſtrumenten, eine erhöhete oder erniedrigte Note mehrere Takte hindurch ausgehalten werden ſoll; z. B. 

fis. fis. fis.

§. 5.

Die doppelten Verſetzungszeichen ſind: das Doppelkreuz, (ſelten ♯♯, gewöhnlich × geſchrieben;) und das Doppel-b, (ſelten b, gewöhnlich bb geſchrieben.)

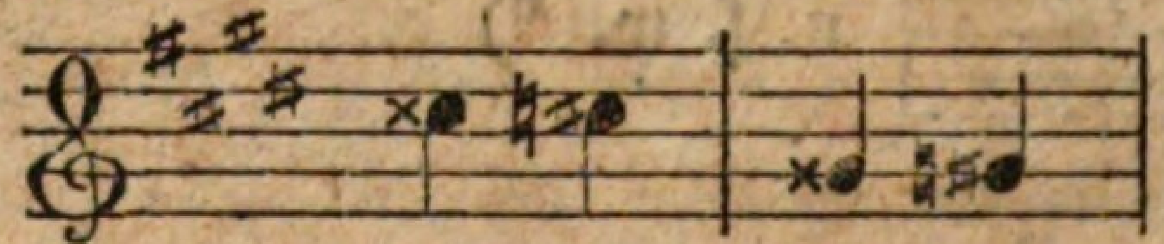
a) Das Doppelkreuz (auch wohl große Kreuz genannt) erhöhet die Note, vor welcher es ſtehet, um einen ganzen Ton. Es wird nur gebraucht, wenn derſelbe Ton im Vorhergehenden ſchon durch ein einfaches Kreuz erhöhet iſt, und ſetzt deshalb zu dieſer Erhöhung noch die, eines halben Tons hinzu; z. B.  Die durch ein ſolches Kreuz erhöheten Noten erhalten ebenfalls den Namen von denen, vor welchen ſie ſtehen: man verdoppelt die Benennung des mit Einem Kreuze erhöheten Tons; z. B. ciscis, fisfis, auch ſagt man, ſtatt deſſen: Doppel-cis, Doppel-fis.

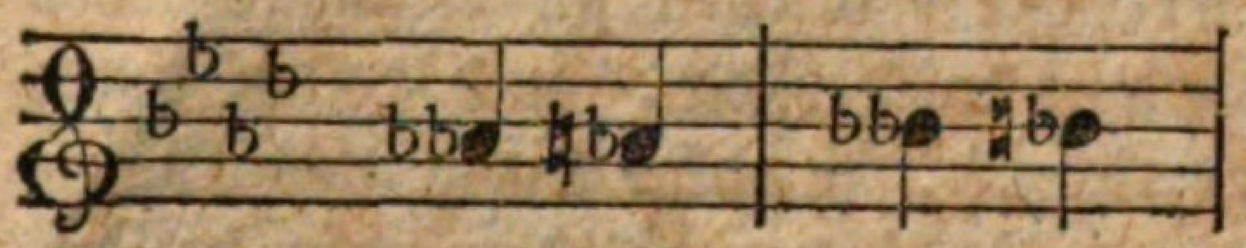
b) Das Doppel-b (auch wohl große b genannt) erniedrigt die Note, vor welcher es ſtehet, um einen ganzen Ton. Auch hier verdoppelt man, bey der Benennung einer ſolchen Note, ihren, bey einfacher Erniedrigung erhaltenen Namen; z. B. eses, gesges; wofür man auch wohl Doppel-es, Doppel-ges ſagt. Die Schreibart, ein größeres b ſtatt des doppelten zu ſetzen — z. B.  anſtatt:  iſt nicht zu empfehlen, da ſie leicht Verwechſelungen veranlaßt. **)

*) Der Lehrer zeige dem Schüler, daß dieſemnach das ♮ bald als Erhöhungs-, bald als Erniedrigungszeichen anzuſehen iſt; daß das ♯ oder b nicht etwa nur zur Bezeichnung der Obertaſten gebraucht werde ꝛc. und ſorge überhaupt dafür, daß der Schüler ſich leicht und ſchnell in dieſe Sätze finden lerne, weil er ſonſt oft im Spiel bedenklich wird und ſtockt.

**) Es kann den Schüler befremden und zwecklos dünken, daß man ſich der × oder Doppel-b bedient, indem man nur z. B. ſtatt Doppel-fis, g; ſtatt Doppel-es, d, zu ſchreiben brauche. Sobald er aber einige Kenntniß der Tonleitern, Tonarten und ihrer Vorzeichnungen hat, kann er ihre Unent-

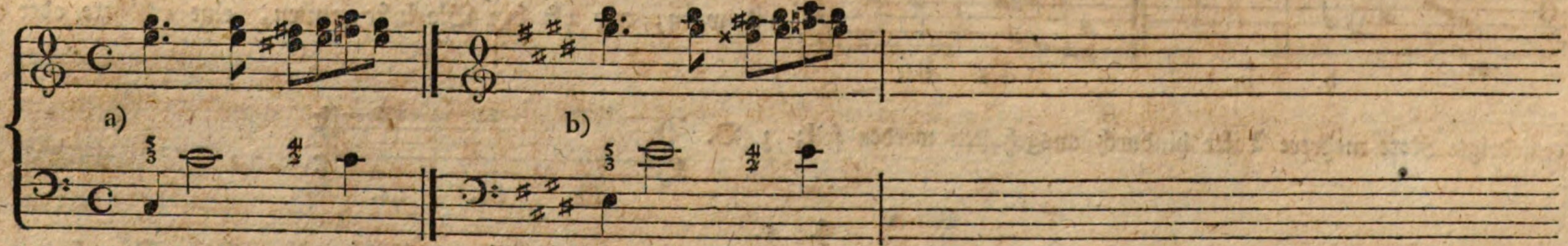
§. 6.

Wenn das doppelte Kreuz aufgehoben werden und die Note wieder als einfach erhöhet angeſehen werden ſoll, ſetzt man zu dem ♮ ein einfaches Kreuz; z. B.  Wenn das doppelte b aufgehoben werden und die Note wieder als einfach erniedrigt angeſehen werden ſoll, ſetzt man zu dem ♮ ein einfaches b.; z. B.

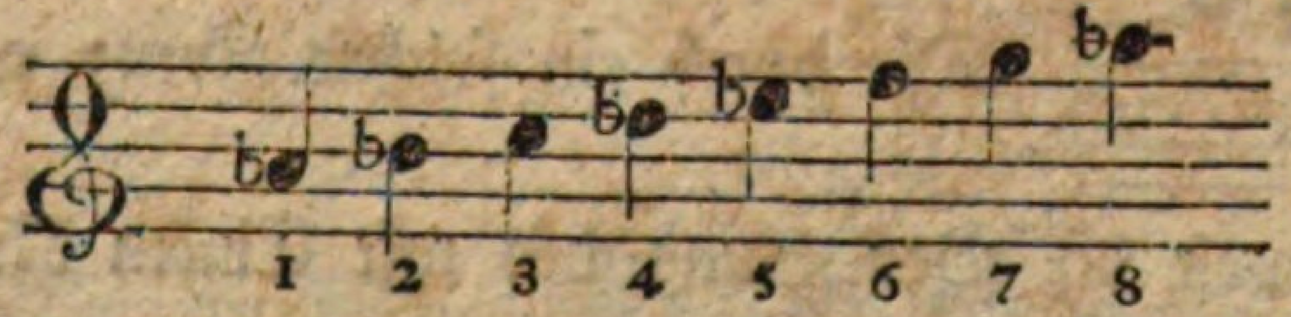
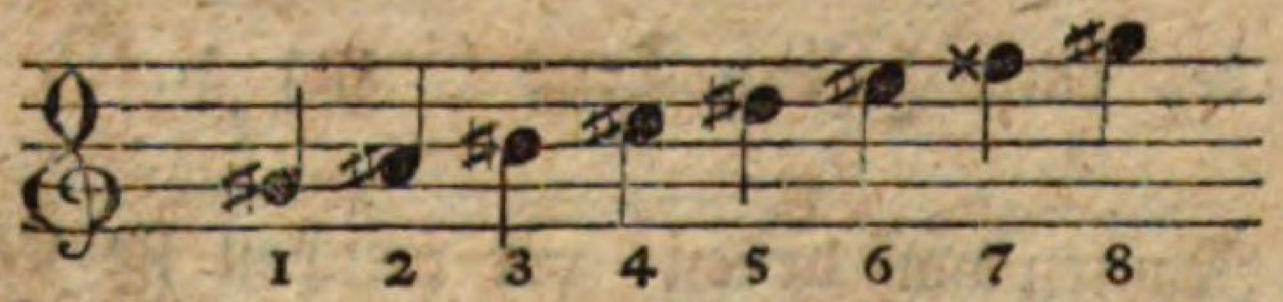


---

behrlichkeit einſehen lernen. Man erleichtere ihm dies — etwa auf folgenden Wegen. Man gebe ihm ein Beyſpiel ohne alle Verſetzungszeichen und laſſe ihn dies durch alle Töne transponiren, mache ihn aber zuvor darauf aufmerkſam, daß die Verhältniſſe der Töne gegen einander immer dieſelben bleiben müſſen — daß z. B., was in c dur, gegen den Grundton, eine Sexte war, es auch in cis dur, gis dur etc. ſeyn müſſe. In einem Beyſpiele, wie:




bey a) macht das dis gegen den Grundton c eine übermäßige Sekunde, gegen das darüberſtehende fis eine kleine Terz. Sollen nun bey der Transpoſition die Töne in demſelben gegenſeitigen Verhältniß bleiben, ſo kann das hier nur durch × erreicht werden, weil, wenn ſtatt des Doppel = fis, g geſetzt würde, dieſer Ton nun gegen den Grundton keine Sekunde, ſondern eine Terz machte. — Oder: Sobald der Schüler die Regeln zur Bildung einer Tonleiter weiß, laſſe man ihn Tonleitern, die urſprünglich mehrere b haben, mit Kreuzen vorzeichnen, und umgekehrt, z. B. as dur in gis dur. Man macht ihn zuerſt darauf aufmerkſam, wie eine Tonleiter mit vier b dann Ein × bekommen müſſe — z. B.

As dur:  als gis dur: 

Da nun keine Stufe überſprungen werden darf, in der Tonleiter, wie im Notenplan; ſo wird er die Nothwendigkeit des × auf der ſiebenden Stufe begreifen. Zur leichtern Ueberſicht der doppelten Erhöhungszeichen, die eine ſo transponirte Tonleiter erhält, dient dies Schema:

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| # | 1 | 2 | 3 | 4 | # |
| b | 4 | 3 | 2 | 1 | b. |

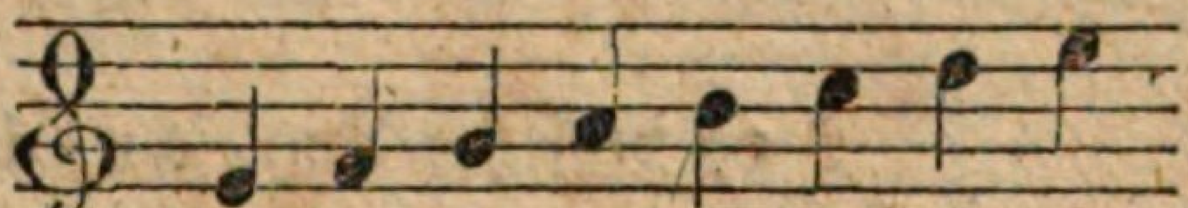
d. h. eine Tonleiter, die Ein Kreuz hat, bekömmt, mit b vorgezeichnet, vier Doppel = b; oder: eine Tonleiter, die vier b hat, bekömmt, mit # vorgezeichnet, Ein Doppel = Kreuz u. ſ. w.

# Viertes Kapitel.

## Von den Tonleitern, Tonarten und Vorzeichnungen.

§. 1.

**Tonleiter** (Scala) nennet man die dem Gehöre leicht faßliche Stufenfolge der Töne, wo von irgend einem Grundtone bis zur Oktave deſſelben fortgeſchritten wird. Z. B.

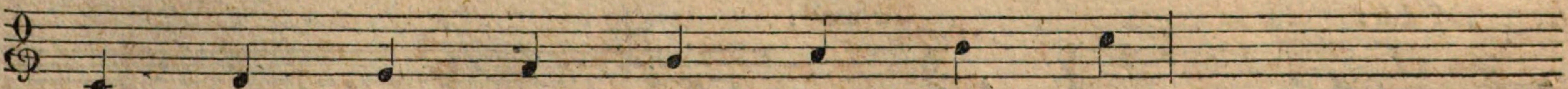


Geſchiehet dieſe Fortſchreitung ſo, daß nur fünf ganze und zwey halbe Töne vom Grundton bis zu deſſen Oktave durchlaufen werden, ſo nennet man ſie **diatoniſche** Tonleiter.

§. 2.

Nach Verſchiedenheit der Stellen, welche die, in dieſer Tonleiter vorkommenden zwey halben Töne einnehmen, heißt ſie entweder die **harte** (dur) oder die **weiche** (moll).

**Hart** wird die Tonleiter genannt, wenn die beyden halben Töne von der 3ten zur 4ten, und von der 7ten zur 8ten Stufe, aufſteigend, liegen. Z. B.

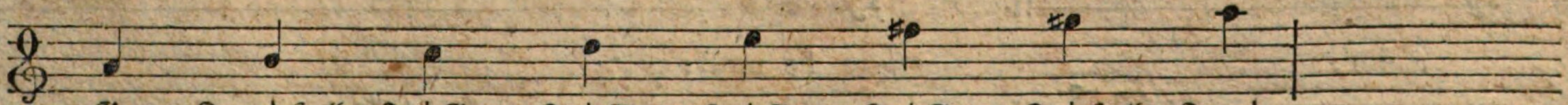


Ganzer Ton. | Ganzer T. | Halber T. | Ganzer T. | Ganzer T. | Ganzer T. | Halber Ton. |

Die harte Tonleiter iſt im Auf- und Abſteigen ganz dieſelbe.

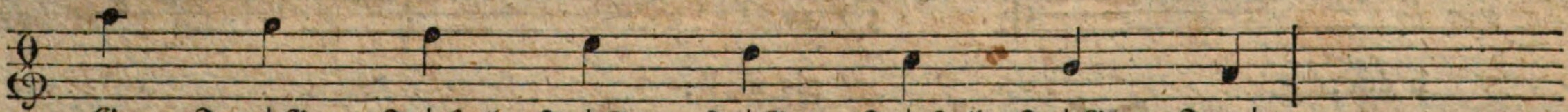
**Weich** wird die Tonleiter genannt, wenn der erſte der beyden halben Töne von der 2ten zur 3ten — der zweyte aber, **aufſteigend**, von der 7ten zur 8ten, **abſteigend**, von der 6ten zur 5ten Stufe liegt. Z. B.

aufſteigend:



Ganzer Ton. | Halber T. | Ganzer T. | Ganzer T. | Ganzer T. | Ganzer T. | Halber Ton. |

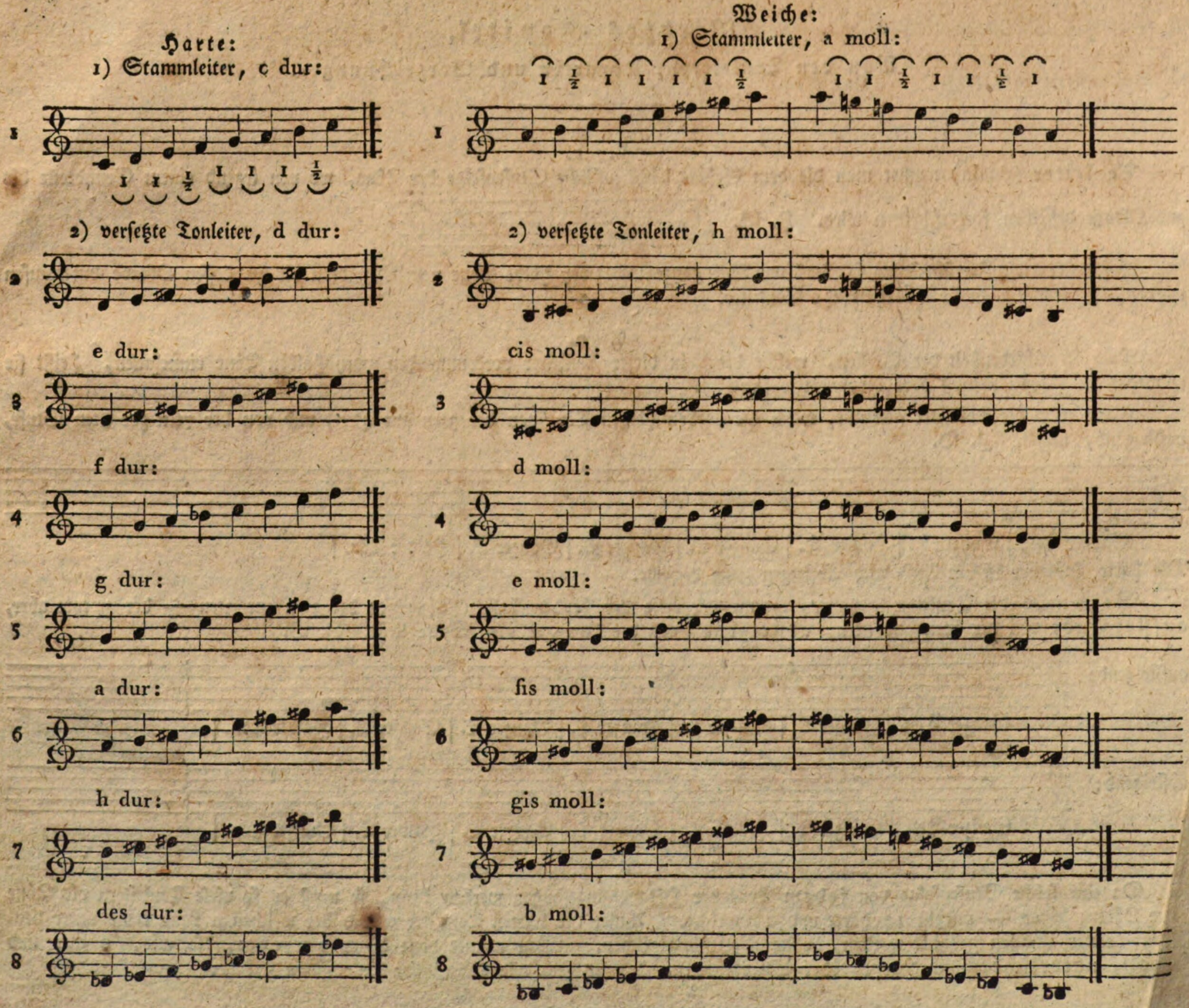
abſteigend:

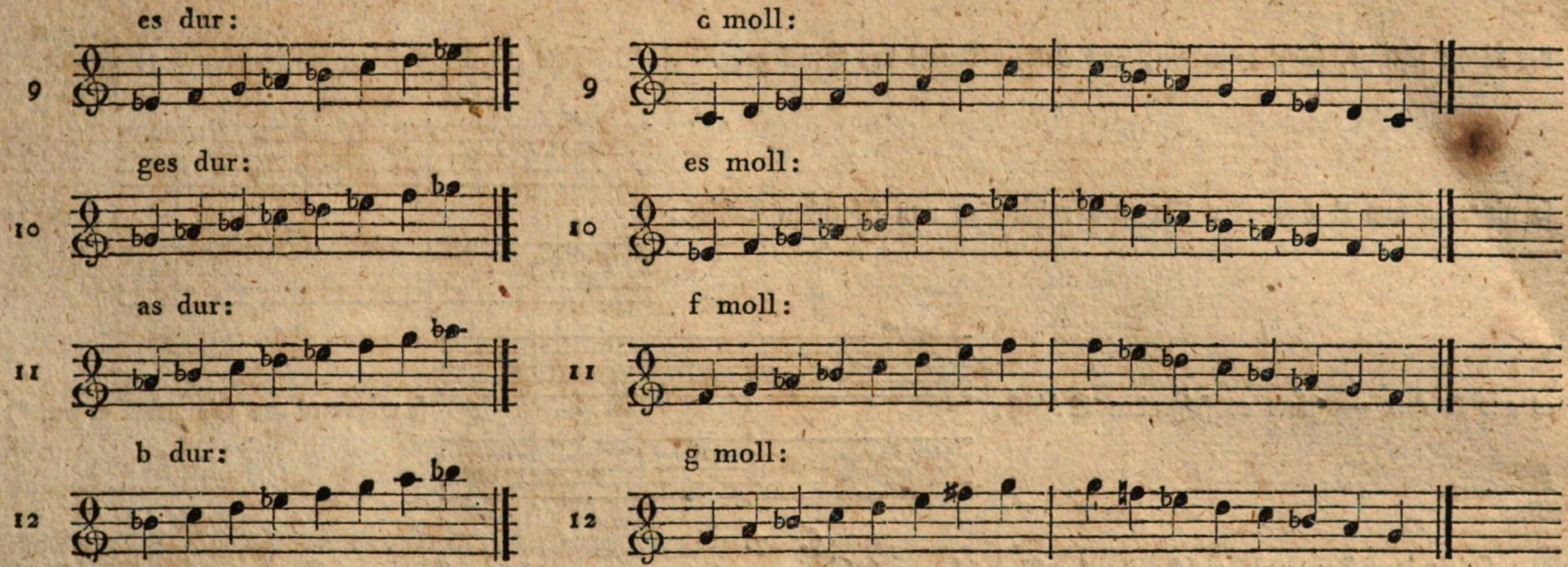


Ganzer Ton. | Ganzer T. | Halber T. | Ganzer T. | Ganzer T. | Halber T. | Ganzer Ton. |

§. 3.

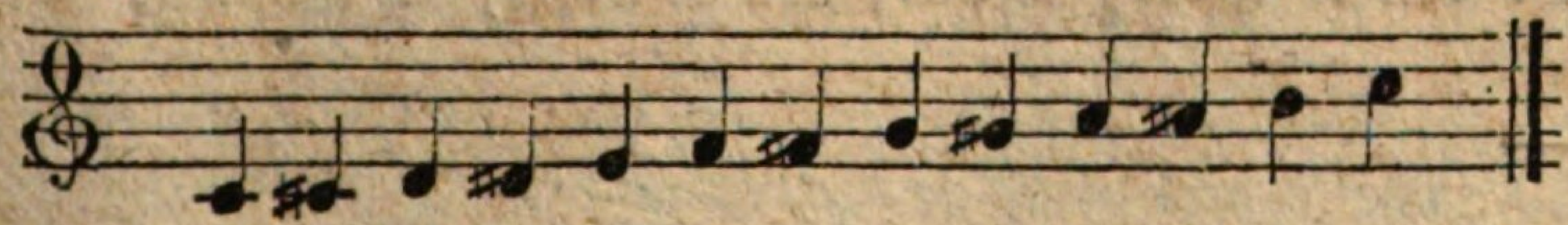
Da eine ſolche Stufenfolge von **jedem** Tone der Oktave angefangen werden kann, ſo muß es ſo viele Tonleitern als Töne er Oktave geben — mithin 12 harte und 12 weiche. Außer der harten Tonleiter c und der weichen a kann keine unter den- en Tonverhältniſſen gebildet werden, ohne Verſetzungszeichen. Man nennet dieſe daher **verſetzte**, ſo wie, c dur und noll, **natürliche**, auch Haupt- oder Stammleitern. Dieſes ſind alle Leitern der diatoniſchen Skala:


Harte:
1) Stammleiter, c dur:
1
1 1 ½ 1 1 1 ½
2) verſetzte Tonleiter, d dur:
2
e dur:
3
f dur:
4
g dur:
5
a dur:
6
h dur:
7
des dur:
8
Weiche:
1) Stammleiter, a moll:
1 ½ 1 1 1 1 ½ 1 1 ½ 1 1 ½ 1
1
2) verſetzte Tonleiter, h moll:
2
cis moll:
3
d moll:
4
e moll:
5
fis moll:
6
gis moll:
7
b moll:
8

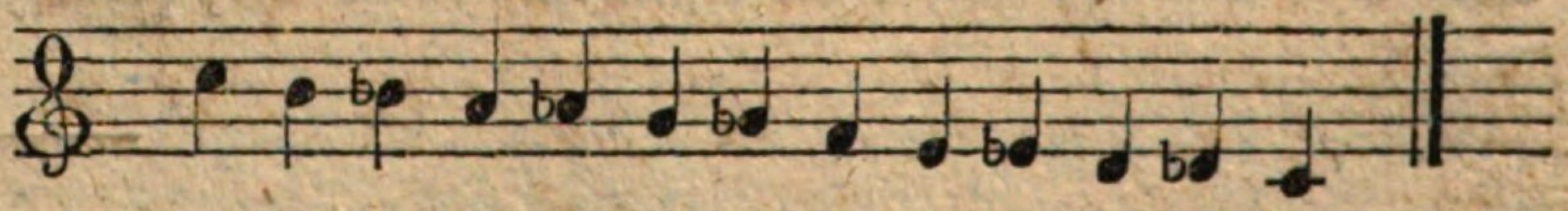



§. 4.

Geſchiehet die Fortſchreitung ſo, daß *alle* innerhalb einer Oktave liegende Taſten angeſchlagen werden, und man mithin *nur* in halben Tönen auf- oder abſteigt: ſo giebt das die *chromatiſche* Tonleiter. Z. B.

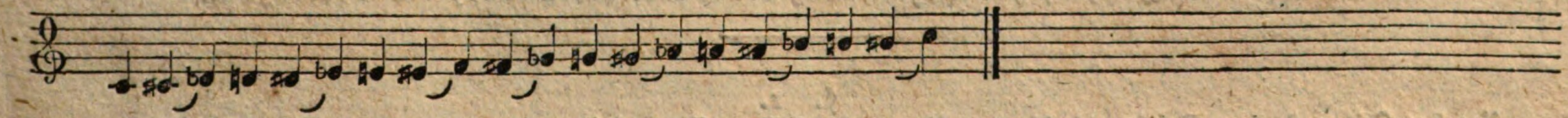


Oder:



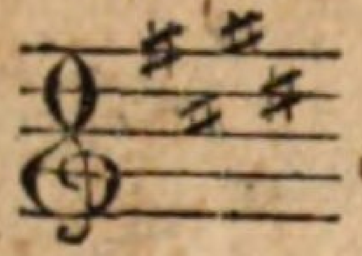
§. 5.

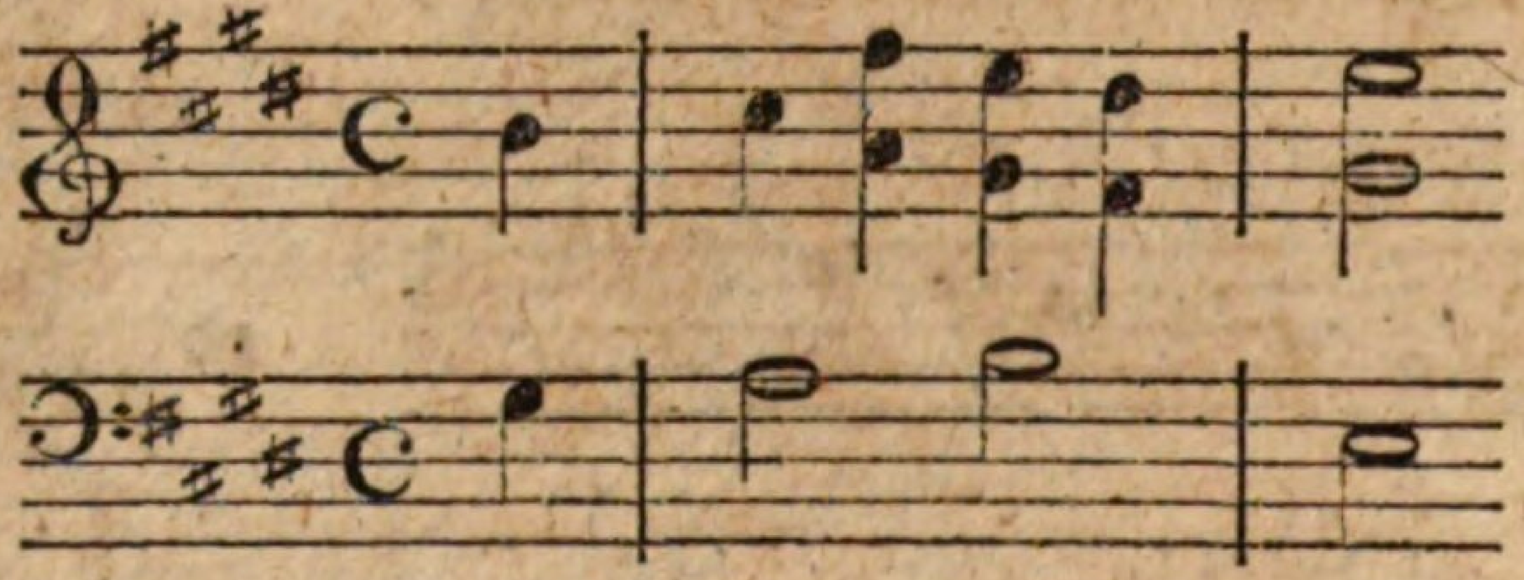
Geſchiehet die Fortſchreitung ſo, daß man die halben Töne der chromatiſchen Tonleiter, mit Kreuz und b bezeichnet, *vermiſcht*, ſo giebt das die *enharmoniſche* Tonleiter, die im Klange von der chromatiſchen nicht verſchieden iſt; ſondern nur in der Schreibart und Behandlung des Komponiſten. Z. B.

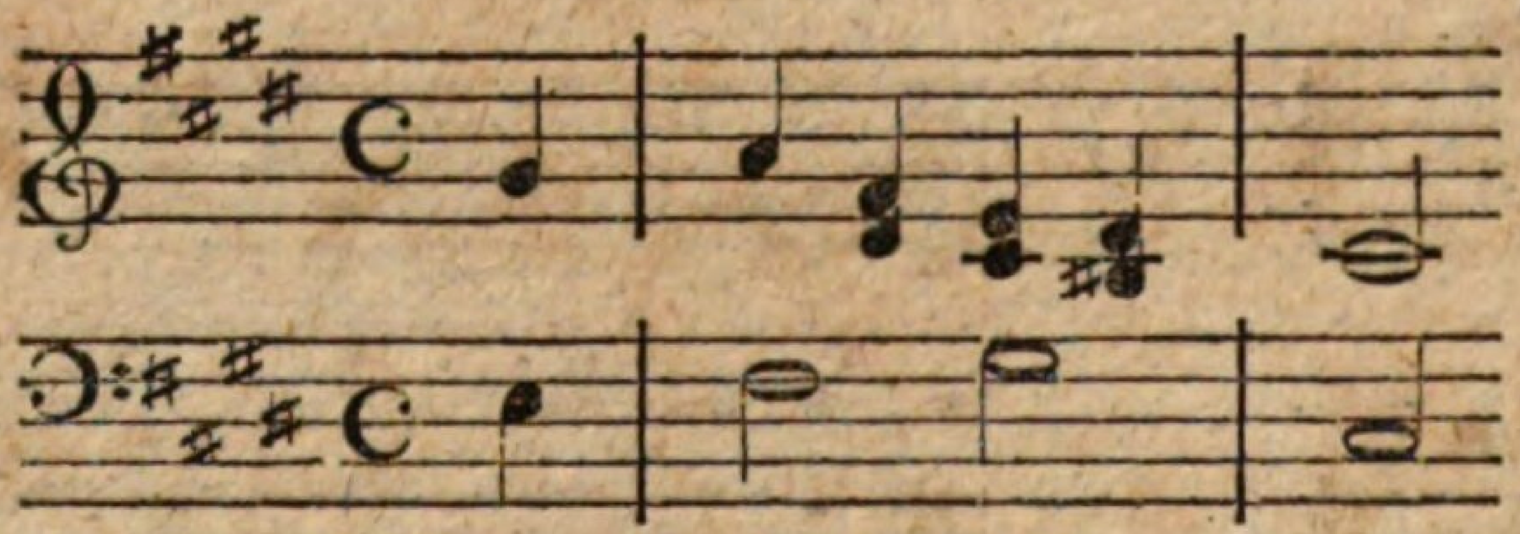


§. 6.

Jedem Muſikſtück liegt irgend Ein Ton zu Grunde — der nehmlich, mit welchem ſich die darin herrſchende Tonleiter anfängt, und der deshalb der *Grundton* heißt — Jeder Ton kann aber, wie im Vorhergehenden gezeigt worden, Tonleitern von zweyerley Art, dur oder moll, bilden; man ſagt daher: das Stück iſt in dieſer *Tonart* (Art des Tons) geſchrieben, oder auch, es gehet aus dieſer Tonart — z. B. aus C dur, A moll etc. d. h. die Tonleiter C dur, A moll etc. iſt darin herrſchend, liegt dem Ganzen zu Grunde, alle vorkommende Akkorde beziehen ſich, näher oder entfernter, darauf. Es iſt klar, daß es eben ſo viel Tonarten geben müſſe, als es Tonleitern giebt. Da, wie das obige Schema der Tonleitern und die Sache ſelbſt lehrt, immer nur zwey Tonleitern, eine dur und eine moll, einerley *herrſchende* Vorzeichnung haben, die am Anfange des Stücks verzeichnet ſind: ſo kann man aus dieſer Vorzeichnung, im Vergleich mit dem Grundtone des Stücks, in welchem es in

der Regel ſchließt, leicht bemerken, aus welcher Tonart das Stück gehe. Z. B. hätte ein Stück folgende Vorzeichnung: 

ſo ginge es aus E dur oder Cis moll; hätte es nun folgenden Schluß:  ſo würde

es aus E dur — hätte es folgenden Schluß:  ſo würde es aus Cis moll gehen. *)

§. 7.

Diejenigen Tonarten, welche einerley Vorzeichnung haben, nennet man verwandte. Die einer Durtonart verwandte Molltonart findet man, wenn man vom Grundtone der erſten eine kleine Terz (vier halbe Töne, den Grundton mit gerechnet,) herabzählt; z. B. von C dur, A moll, von G dur, E moll etc. Die einer Molltonart verwandte Durtonart findet man folglich, wenn man vom Grundtone der erſten eine kleine Terz hinaufzählt; z. B. von A moll, C dur, von E moll, G dur etc.

---

## Fünftes Kapitel.

### Von beſondern Zeichen, zur Bezeichnung der Dauer des Stücks, des Vortrags ꝛc.

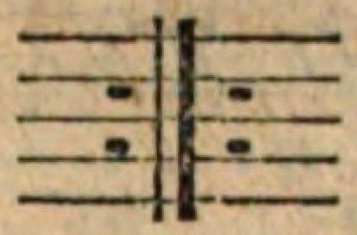
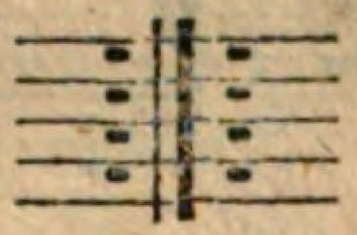
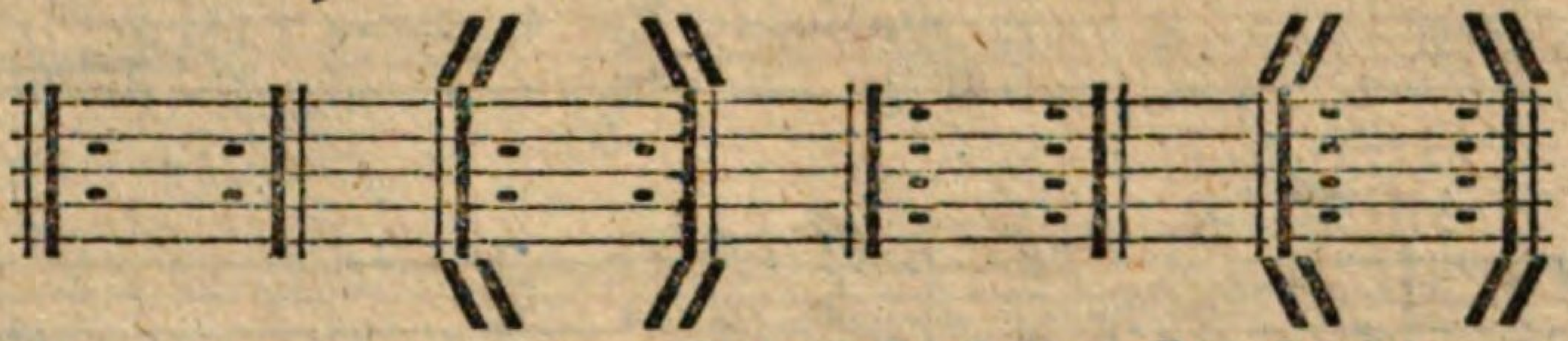
§. 1.

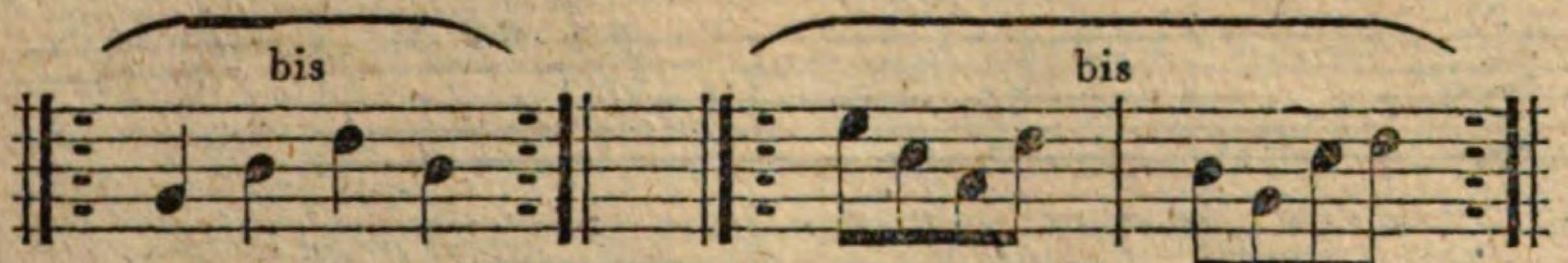
Um das Zeitmaaß eines Stücks, die Art des Vortrags deſſelben, Wiederholungen ꝛc. anzuzeigen, bedienet man ſich gewiſſer Zeichen und Kunſtwörter, die über oder in das Linienſyſtem geſchrieben werden.

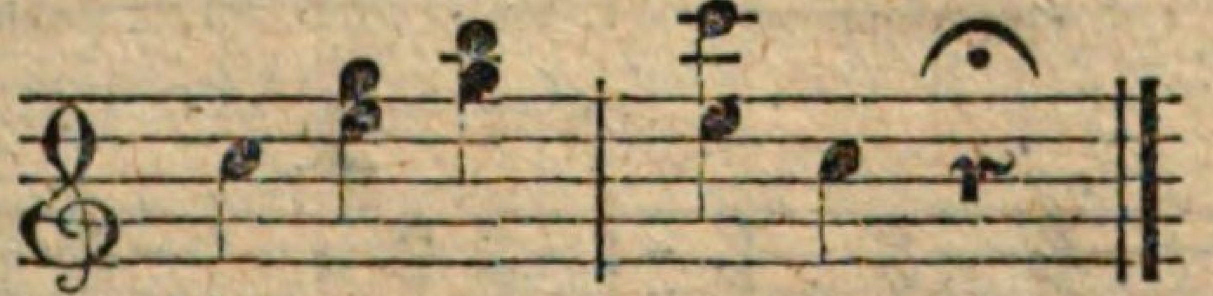
§. 2.

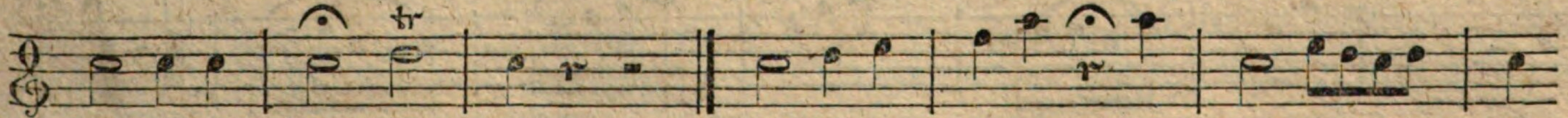
*) Die Tonart der Stücke, die keinen vollkommenen oder einen von der allgemeinen Regel abweichenden Schluß haben, lernet man allerdings nur aus dem Zuſammenhange des ganzen Stücks kennen: da ſie aber nur ſelten ſind, wird es dem Schüler jetzt genug ſeyn, mit der Regel bekannt zu werden, und im Allgemeinen zu erfahren, daß es Ausnahmen gebe, über welche er erſt ſpäter urtheilen lernen werde. So iſt es auch unnöthig, den Zögling ſchon jetzt mit den Tonarten der Alten aufzuhalten.

§. 2.

Wiederholungszeichen  oder oder  zeigen an, daß der vorhergehende und auch der nachfolgende Theil wiederholt werden ſoll.  zeigen an, daß nur derjenige Theil, der zwiſchen zwey ſolchen Zeichen ſtehet, wiederholt werden ſoll. Soll nur Ein Takt, oder ſollen doch nur wenige wiederholt werden, ſo ſetzt man, um Verirrung zu vermeiden, noch das Wort bis (zweymal) über die zu wiederholende Stelle:



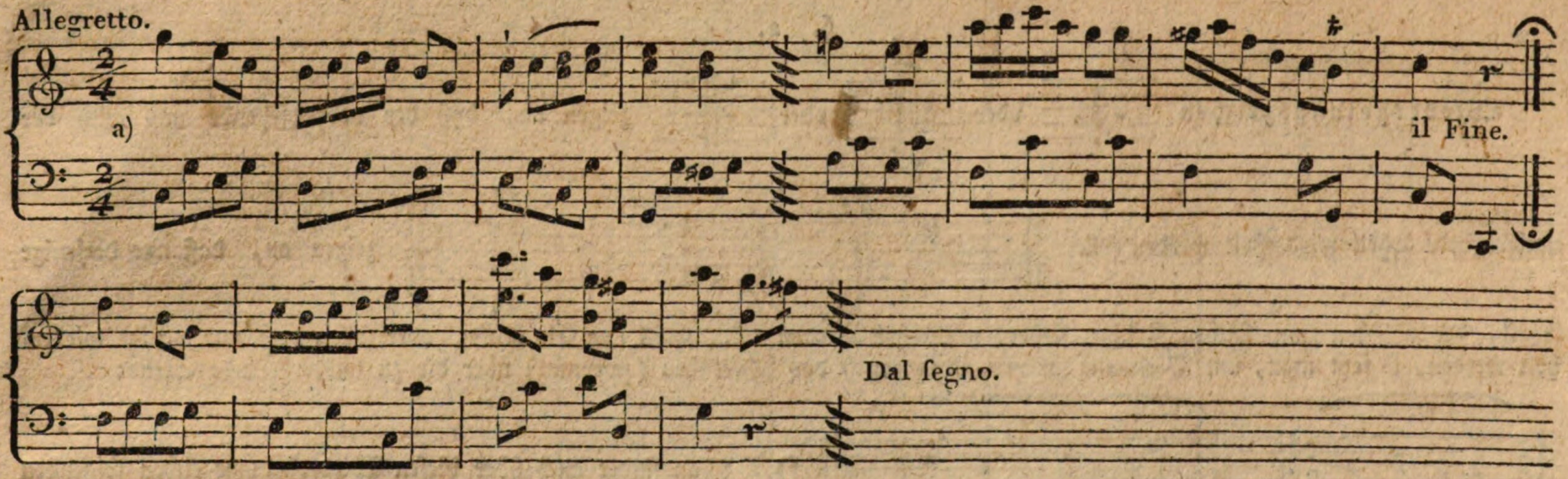

*) Man findet auch über dieſen Wiederholungszeichen folgenden Bogen: 𝄐 Iſt dies am Ende des Stücks, ſo bezeichnet er den völligen Schluß; ſtehet dieſer Bogen über einer Note oder Pauſe gleich vor jenem Schlußzeichen und mit dem Zuſatz: Fine, (Ende,) ſo zeigt er an, daß das Stück, das vom Anfange iſt wiederholt worden, hier ſchließe; z. B.  (Er hat deswegen das erſtemal, oder bey öftern Wiederholungen des Anfangs, z. B. bey einer Arie von mehrern Verſen, jedesmal keine Bedeutung, außer das letztemal.) Stehet jener Bogen aber über einer Note oder Pauſe, auf welche nicht unmittelbar das Schlußzeichen folgt, und welche den Zuſatz: Fine, nicht hat: ſo bedeutet er ein willkührliches, doch angemeſſenes Innenhalten, und heißt Fermate oder Ruhezeichen; z. B.

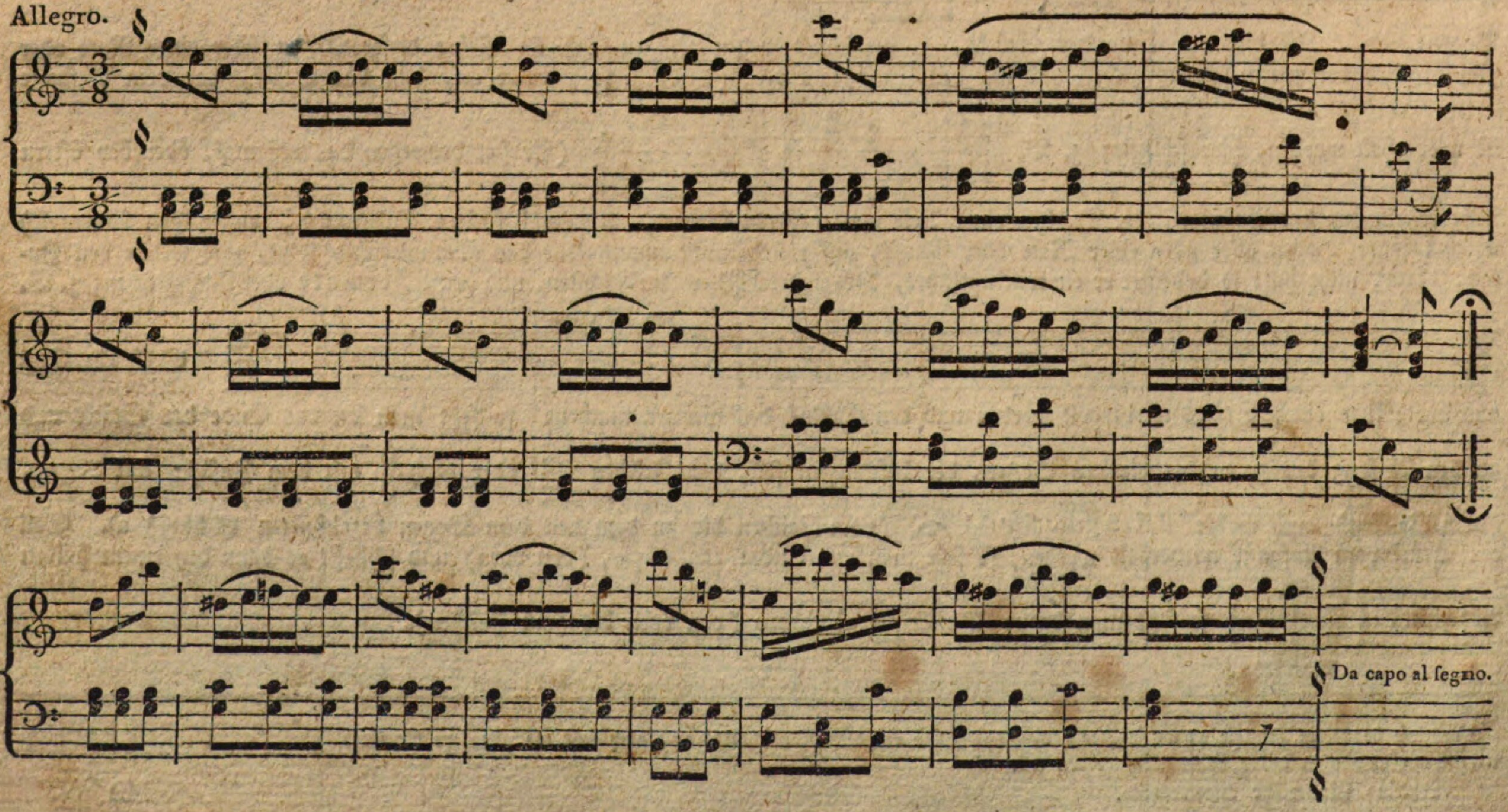



Soll ein Satz aus der Mitte eines Stücks wiederholt werden und den Schluß des Ganzen machen: ſo ſetzt man an das Ende des Stücks und an den Anfang des zu wiederholenden Satzes, der beſchließen ſoll, das Zeichen oder auch mit dem Zuſatz: dal Segno, (vom Zeichen) auch wohl: dal ſegno ſin' al 𝄐 (vom Zeichen bis zu dem mit dem Bogen bezeichneten Schluß) a). Soll ein Stück vom Anfange wiederholt werden, ſo ſetzt man ans Ende: Da Capo, (von vorn) und ſchließt es dann bey einem halben Abſchnitt, ( ) ſo ſetzt man dazu: Da Capo al ſegno (von vorn bis zum Zeichen).

---

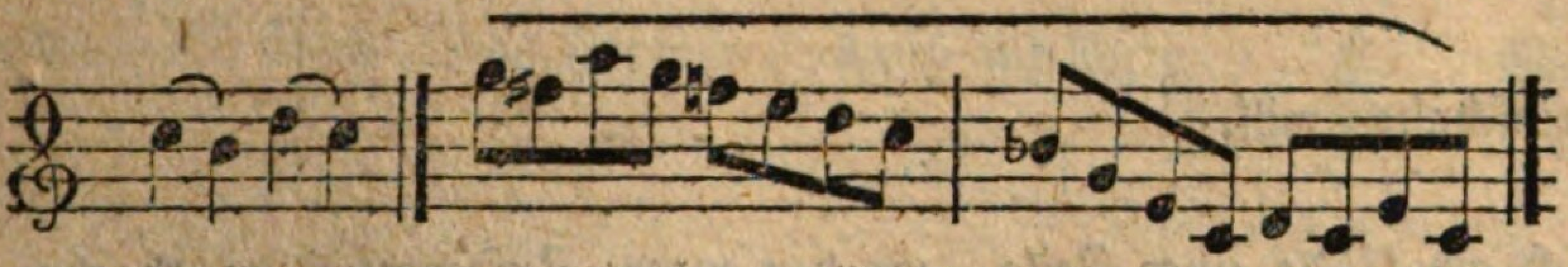
*) Dieſe doppelten Striche ohne Punkte zeigen das Ende eines Hauptabſchnitts an; auch ſetzt man ſie, wo die Takt- oder Tonart eines Stücks wechſelt, wenn auch nicht dabey angehalten werden ſoll.


Allegretto.
a)
il Fine.
Dal ſegno.

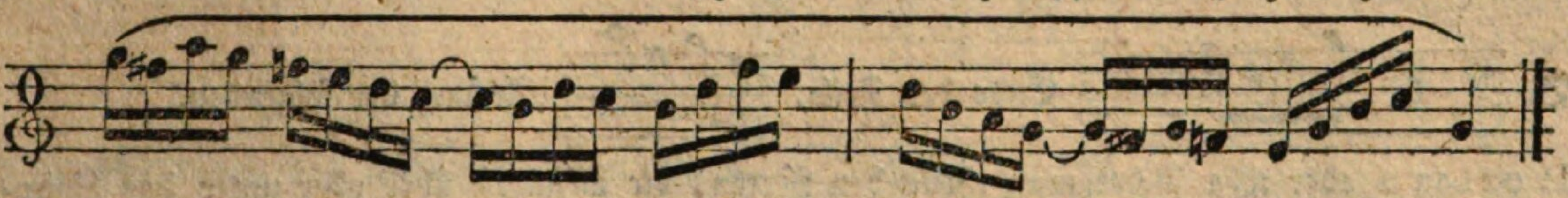

Allegro.
Da capo al ſegno.

§. 3.

Sollen zwey oder mehrere Noten gezogen, (Gegentheil von „abgeſtoßen,") in voller Geltung ausgehalten und genau an einander gebunden werden, ſo bezeichnet man ſie mit einem Bogen, (ohne Punkt) der der Schleifbogen heißt, zum Unterſchiede von dem Bindebogen, von welchem im 2ten Kapitel geſprochen worden. Z. B.

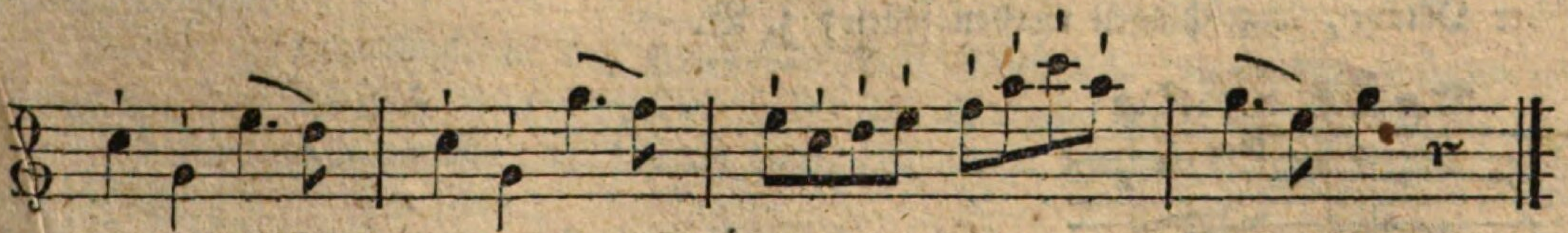


Nicht ſelten kommen beyde Arten der Bogen in Einem Beyſpiele vor, wo denn keiner dem andern, in Anſehung der Ausführung, Eintrag thut; z. B.

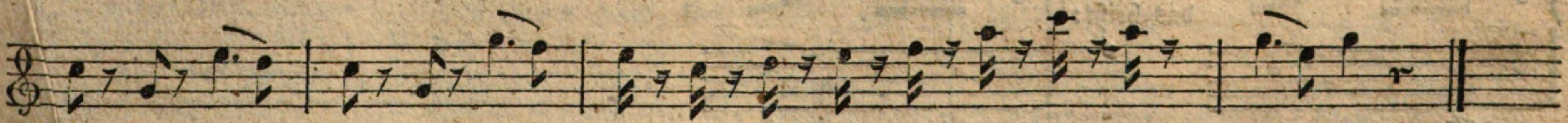


§. 4.

Soll eine Note kurz abgeſtoßen werden, ſo bezeichnet man dies mit einem kleinen Striche oder Punkte über ihr; z. B.

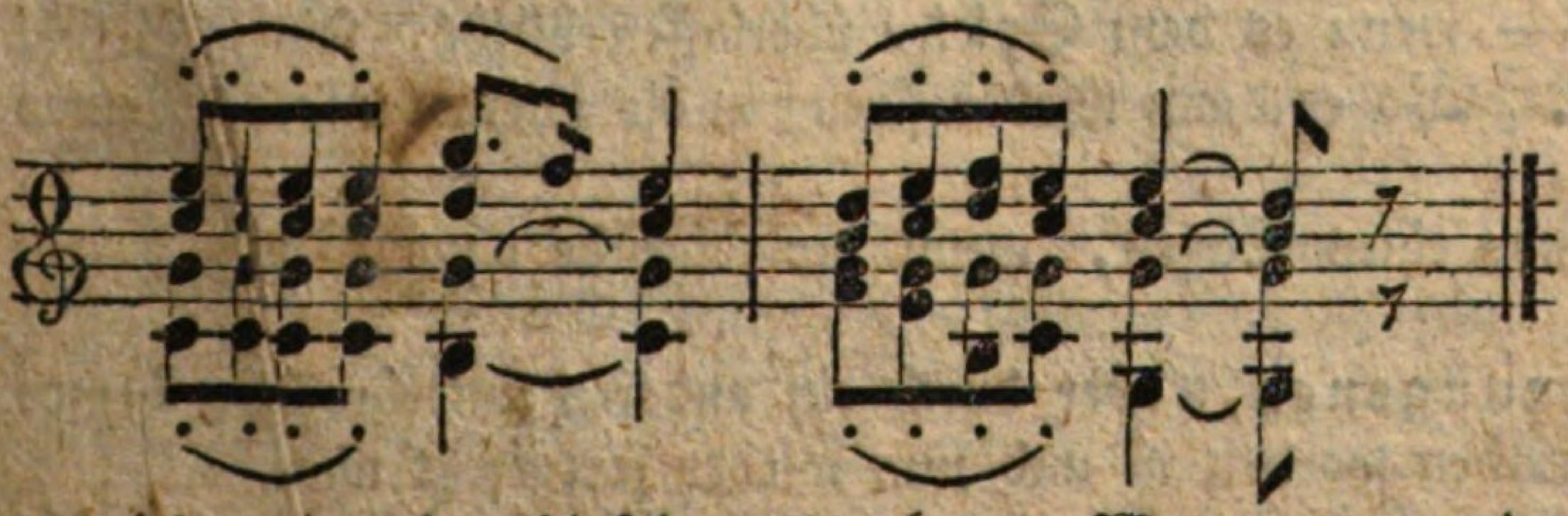


welches alſo vorzutragen iſt:



§. 5.

Wenn Punkte und Bogen zugleich über mehrern Noten ſtehen, *) ſo wird jede ſo bezeichnete Note beſonders markiert, d. h. nicht abgeſtoßen und nicht blos gebunden, ſondern mit beſonders zartem und doch hervorſtechendem Druck angegeben; z. B.



Man nennet dies, das Tragen der Töne; (portamento di voce) es wird auch, wiewohl ſelten, durch das Wort, appoggiato, über den Noten angedeutet. Dieſe Art des Vortrags eignet ſich nur für ſingbare Sätze.



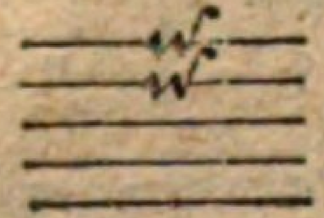
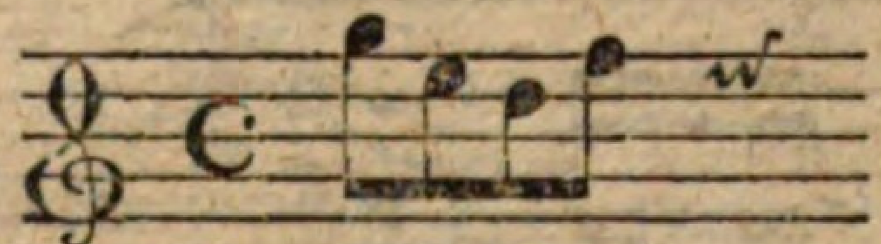
*) Es iſt dies nicht zu verwechſeln mit den §. 2. erläuterten Fällen, wo der Bogen mit einem Punkt über Einer Note oder Pauſe ſtehet. Zur Erläuterung des gegenwärtigen, muß beſonders das Gehör in Anſpruch genommen werden. Uebrigens wäre es genauer, wenn man ſich, wo die Noten abgeſtoßen werden ſollen, nur des kleinen Strichs, nicht des Punktes; des letztern aber nur in Verbindung mit dem Bogen bediente.

§. 6.

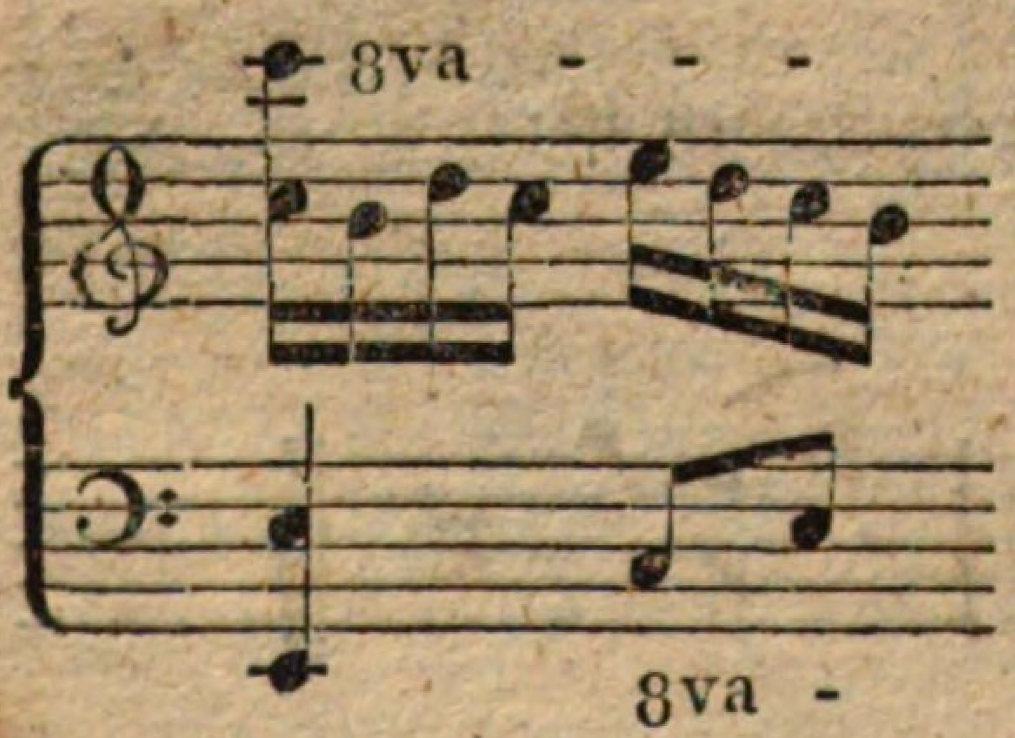
Noch andere Zeichen und Kunſtausdrücke ſind:

{ Die **Klammer**; (accolade) ſie bedeutet, daß alle Notenzeilen, welche ſie umfaßt, zugleich geſpielt werden; z. B. beym Klavier, Diskant und Baß.

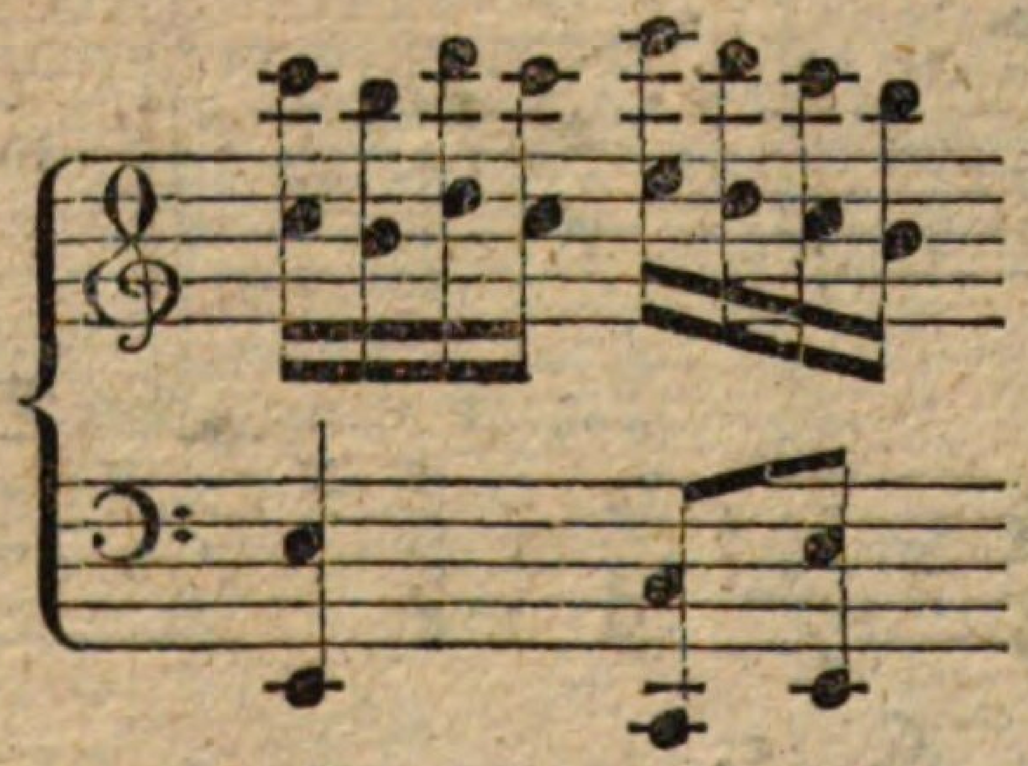
oder , die **Fahne**, wenn man ausgelaßne Takte einſchalten will.

 der **Notenzeiger** (cuſtos) bezeichnet, gemeiniglich am Ende einer Zeile, wo der engere Zuſammenhang abgebrochen iſt, die nächſtfolgende Note; z. B.  Ende der Zeile, Anfang der folgenden.

**Uniſono, all' uniſono, all' ottava** oder 8va findet man theils bey Noten, die allzuweit über oder unter das Linienſyſtem gehen, und die deshalb eine Oktave niedriger oder höher — je nachdem das Wort drüber oder drunter ſtehet — geſpielt werden ſollen, als ſie verzeichnet ſind — welcher Fall ſchon im erſten Kapitel erläutert worden iſt; theils wenn eine Reihe Noten, wie ſie verzeichnet ſind, und **zugleich** mit der Oktave, angeſchlagen werden ſollen; z. B.




das heißt:

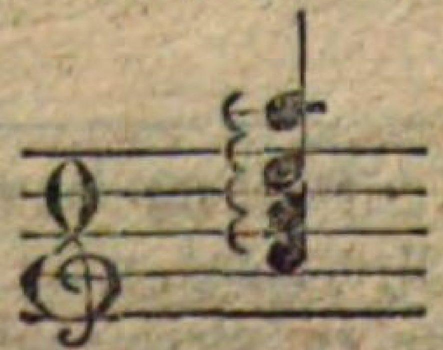


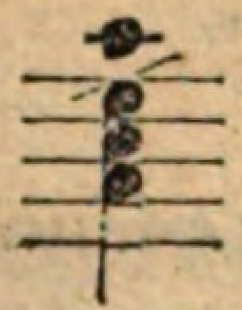
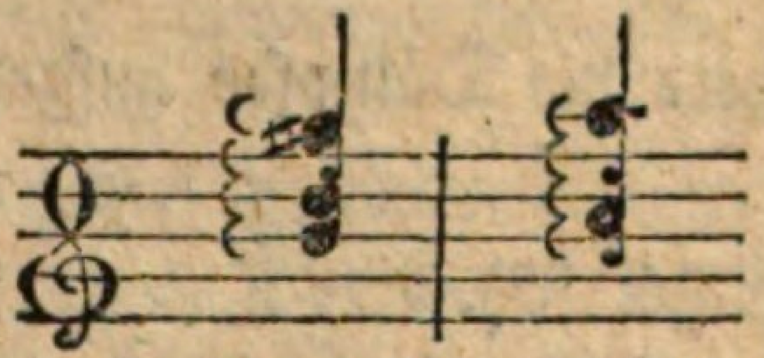
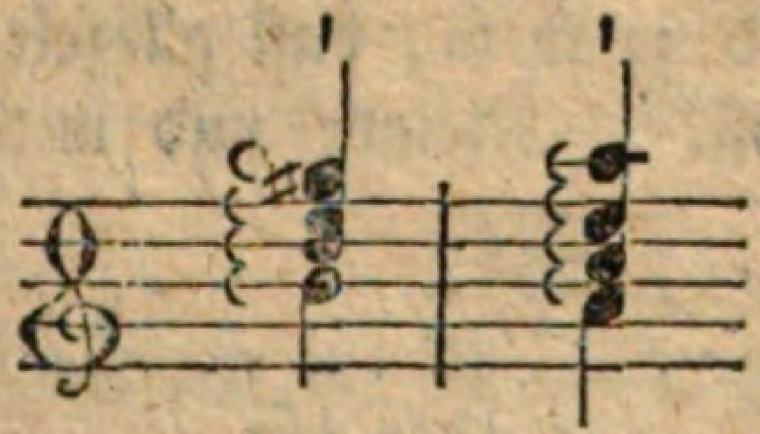
**Alternativo**, alternativamente, (wechſelsweiſe) ſetzte man ſonſt, z. B. über eine Menuett, die mit einer andern oder einem Trio abwechſeln ſollte; jetzt bedienet man ſich dieſes Ausdrucks ſelten.

**Ad libitum**, a piacere, a ſuo piacere, (nach Gutdünken) — wenn es dem Spieler überlaſſen bleibt, ſeinem Gefühl gemäß, einen oder mehrere Takte langſamer oder geſchwinder vorzutragen. Wo er dann wieder ſtreng in die Taktart und das Tempo eintreten ſoll, ſetzt man dazu: a tempo, oder tempo primo.

**Attacca ſubito** oder s' attaca, ſetzt man, z. B. an das Ende eines Satzes, wenn der folgende ohne Verzug darauf folgen ſoll.

**Come ſopra**, oder **come prima** — wenn ein **vorhergegangenes**, aber durch ein anderes unterbrochne Tempo wieder eintreten ſoll; z. B. wenn ein Allegro durch ein Adagio unterbrochen worden iſt und nun wieder fortgeſetzt wird.

Sollen mehrere über einander ſtehende Noten, die einen Akkord ausmachen, **gebrochen** werden, d. h. ſoll man ſie nicht zugleich, ſondern ſchnell nach einander anſchlagen, und dann die Finger, der Geltung der Noten gemäß, auf den Taſten liegen laſſen: ſo bezeichnet man dieſe Noten alſo:  Soll die Brechung von unten hinauf geſchehen, ſo wird dies alſo —

ſoll ſie von oben herunter geſchehen, ſo wird es alſo bezeichnet: Bey geſtochenen Noten bezeichnet man die Brechung gewöhnlich durch einen Queerſtrich durch die Noten:  Sollen die Finger nur auf gewiſſen Haupttönen, nach der Brechung, ruhen bleiben, ſo giebt man dieſes alſo an:  Soll nach der Brechung gar kein Ton ausgehalten werden, ſo bezeichnet man den Akkord mit dem Strich:  Alle Arten der Brechung werden mit dem Worte arpeggio ausgedrückt.

Colla parte ſtehet in den begleitenden Stimmen, wenn dem Sänger oder Soloſpieler eine Stelle in Anſehung des Zeitmaaßes nach Willkühr vorzutragen überlaſſen iſt, und jene genau auf ihn merken und ſich nach ihm richten ſollen.

l'iſteſſo tempo oder medeſimo ſtehet bey einem zweyten Satze, der in demſelben Zeitmaaße, wie der erſte, vorgetragen werden ſoll.

Mano dritta, mano ſiniſtra (rechte Hand, linke Hand,) wird beygeſchrieben, wenn die eine Hand über die andere ſchlägt, d. h. die rechte tiefer als die linke, die linke höher als die rechte zu ſpielen bekömmt.

Minore wird hinzugeſetzt, wenn in einem Stück aus einer Durtonart ein Theil aus derſelben Tonart in Moll geſetzt iſt; z. B. in einem Stück aus A dur, ein Theil in A moll — Wo dann die Durtonart wieder anfängt, ſetzt man hinzu: Maggiore, auch Majore.

più moto oder più ſtretto bedeütet, daß das Stück, von der damit bezeichneten Stelle an, etwas geſchwinder geſpielt werden ſolle.

ſenza tempo iſt ſoviel als ad libitum.

ſenza replica wird zu Stücken geſetzt, deren Theile gewöhnlich wiederholt werden, z. B. einer Menuett, hier aber nicht wiederholt werden ſollen.

verte, ſi volti, volti ſubito — wende um.

p. (piano) ſchwach, pp. (pianiſſimo) ſehr ſchwach. mp. (mezzo piano) nicht ſehr ſchwach.

f. (forte) ſtark, pf. (più forte) ein wenig ſtark, wenn p. vorhergegangen iſt, ſtärker, mf. (mezzo forte) halb ſtark, rf. (rinforzando) verſtärkt, sfz. oder fz. (sforzato) ſehr ſtark *), fp. forte-piano, erſt ſtark, hernach ſchwach, mfp. (mezzo forte-piano) erſt mäßig ſtark, dann ſchwach, ff. (fortiſſimo) ſehr ſtark.

m. v. (a mezza voce) mit gedämpfter Stimme.

---

*) Rinforzando und sforzato ſind weniger in Anſehung des Grades, als in der Art der Stärke, womit der Ton angegeben wird, verſchieden: erſteres bezeichnet ein allmähliges Verſtärken eines und ebendeſſelben Tons, letzteres ein plötzliches Herausheben deſſelben. Die meiſten Komponiſten aber unterſcheiden ſie im Schreiben nicht genau genug.

calando, mancando, decreſc., (decreſcendo) dim., (diminuendo) smorz., (smorzando) morendo, perd., (perdendo) heißen: abnehmend, hinſchwindend *).

creſcendo, zunehmend.

ligato, auch legato, gebunden.

rallentando, im Zeitmaaß nachlaſſend, langſamer werdend.

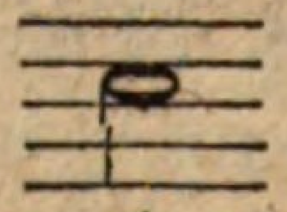
ſempre (immer) wird zu andern Worten geſetzt, wie: ſempre piano etc.

ſotto voce, mit ſchwacher Stimme, leiſe.

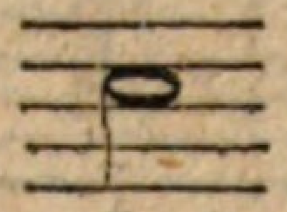
pedale, bedeutet, daß bey einer Stelle auf dem Pianoforte die Dämpfer aufgehoben werden ſollen; bey Orgelſtücken bezeichnet man die für die Füße beſtimmten Noten damit.

⊕ bedeutet, daß man die Dämpfer wieder fallen laſſen ſoll **).

< bedeutet creſcendo, > decreſcendo, und zwar ſo, daß allezeit, wo die Spitze der Figur ſtehet, der ſchwächſte, wo die Oeffnung ſtehet, der ſtärkſte Ton gehört werden ſoll. Kleiner und unter Eine Note geſetzt, bedeutet die erſte Figur, rinforzando, die zweyte, sforzato, z. B.



< oder rinf.



> oder sfz.

(Von denjenigen Kunſtwörtern, welche das Tempo und den Charakter, folglich auch die Art des Vortrags, ganzer Stücke bezeichnen, und dem Anfange des Stücks beygeſchrieben werden, iſt in der Folge die Rede.)

---

*) Die feinern Nüancirungen auch dieſer, im Allgemeinen gleichbedeutenden Ausdrücke, kann nur die längere Uebung und Erfahrung lehren.

**) Einige neuere Komponiſten bedienen ſich auch dieſes Zeichens, um dadurch das Aufheben der Dämpfer anzuzeigen; wo man ſie wieder fallen laſſen ſoll, deuten ſie es durch dieſes Zeichen ✱ an.

# Sechſtes Kapitel.

## Von den Verzierungen.

§. 1.

**Verzierungen** (Manieren) ſind Ausſchmückungen der Melodie, wodurch entweder ihre Töne enger und zarter verbunden, oder durch beſondere Eigenheiten ihres Vortrags eindringlicher und angenehmer gemacht werden.

§. 2.

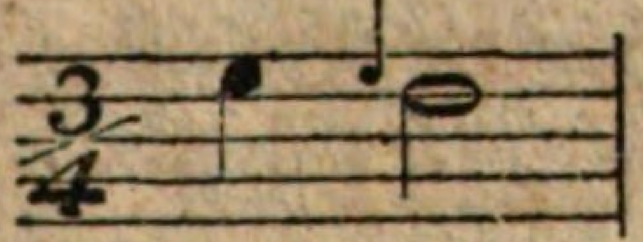
Man kann die Verzierungen in zwey Klaſſen theilen: in die **weſentlichen** und in die **zufälligen** (willkührlichen). Die Worte erklären ſich ſelbſt. Zu den erſten gehören: Vorſchlag, Nachſchlag, Doppelſchlag, Triller ꝛc. Sie haben ihre eigenen Benennungen und werden jederzeit beſtimmt durch kleine Noten oder andere Zeichen angegeben. Die zweyten haben keine eigenen Benennungen und werden zwar zuweilen mit kleinen Noten angegeben, oft aber auch der Willkühr und dem Geſchmack des Spielers überlaſſen *).

§. 3.

Zu den weſentlichen Verzierungen gehören erſtens die **Vor- und Nachſchläge**.

§. 4.

Der **Vorſchlag** (ital. appoggiatura) iſt die kleine, vor einem Tone ſtehende Note, die genau mit ihm verbunden, und nicht im Takte mitgezählt wird, ſondern ihre Geltung in der Zeit von der Geltung des Tons, zu welchem ſie gehört, abziehet; z. B.

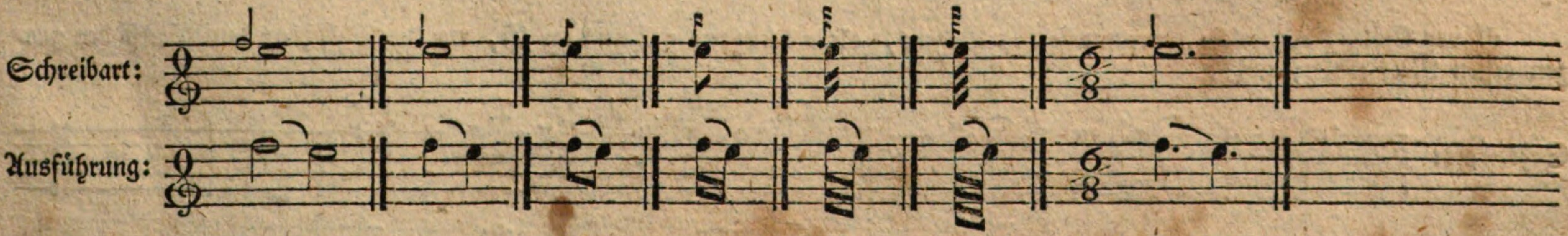


Die Vorſchläge ſind entweder **veränderlich-lange**, oder **unveränderlich-kurze**: die Geltung (Dauer) der erſtern wird durch die Note beſtimmt, vor welcher ſie ſtehen: die letztern werden, ohne Rückſicht auf die Geltung der folgenden Note, immer kurz, obſchon mit Erwägung des Tempo des ganzen Stücks mehr oder weniger kurz, angeſchlagen **).

§. 5.

Die gewöhnlichſten **veränderlich-langen Vorſchläge** (melodiſchen Vorhalte) ſtehen:

a) vor Noten von **zwey gleichen Theilen**, wo der Vorſchlag den halben Werth der Note (in Anſehung der Zeit) erhält, vor welcher er ſtehet ***); z. B.




*) Je unentbehrlicher die gute Ausführung der Verzierungen dem Spieler iſt, da auf ihr zum großen Theil das Feinere des Vortrags beruhet: je ernſtlicher gewöhne man den Zögling zu dieſer **guten** Ausführung derſelben bey Zeiten. Die angehängten Beyſpiele werden ſie ihm erleichtern.

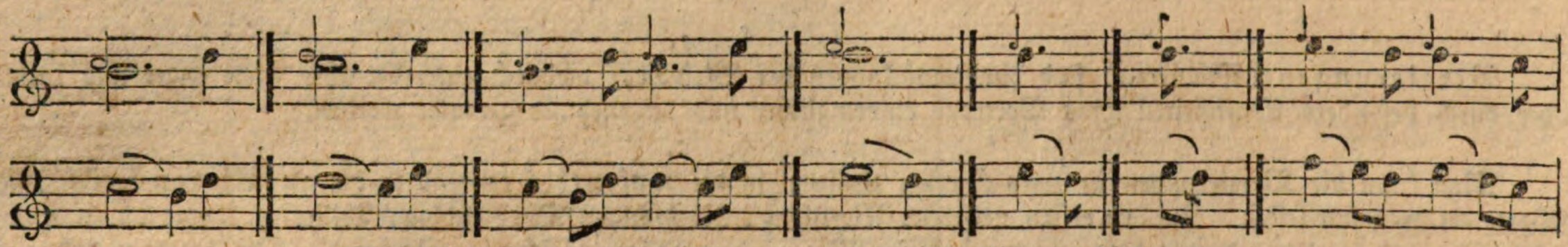
**) Sehr treffend bemerkt der Recenſ. des Kochiſchen muſikal. Lexikons in der Allgem. muſikal. Zeitung, (6ter Jahrg., 3tes Stück,) daß man die Vorſchläge von beſtimmter Dauer beſſer **accentuirte Vorſchläge**, oder **melodiſche Vorhalte**, die kürzern, Vorſchläge ſchlechtweg, oder **accentuirende**, nennen würde.

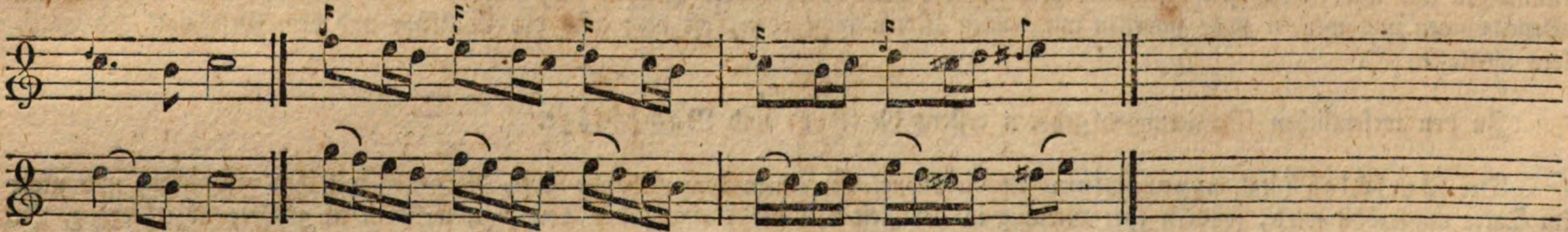
***) In Anſehung des Ausdrucks iſt zu merken, daß die Vorſchläge immer ein wenig ſtärker angeſchlagen werden, als die Noten, vor denen ſie ſtehen.

(Das letzte Beyſpiel findet nur im ſogenannten Tripel-Takte ſtatt, wo die halbe Note mit dem Punkt nicht in drey, ſondern in zwey gleiche Theile zerfällt).

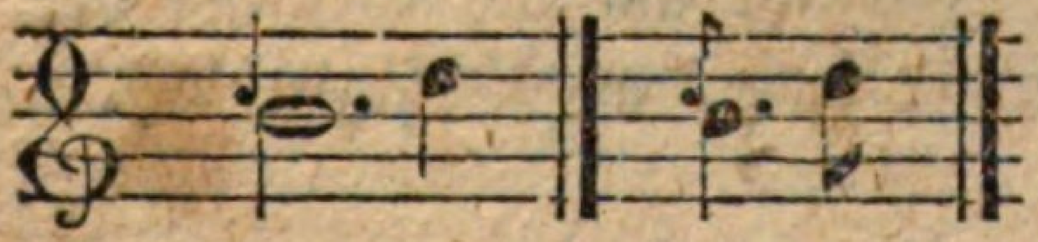
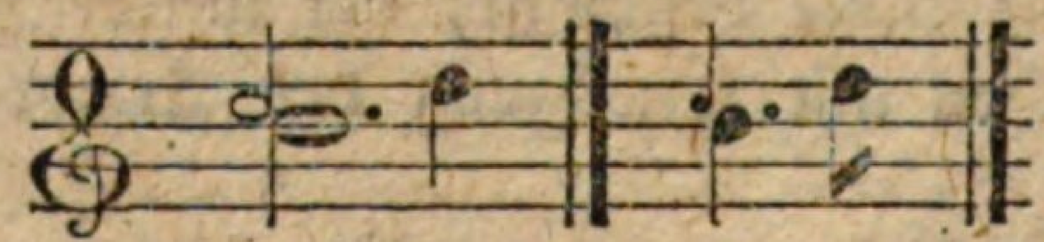
b) vor Noten von **drey gleichen Theilen**, wo der Vorſchlag zwey Theile von dem Werth der Note erhält, vor welcher er ſtehet; z. B.

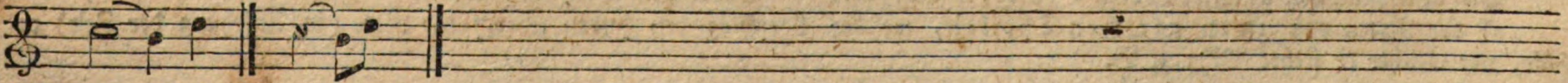
Schreibart:
Ausführung:





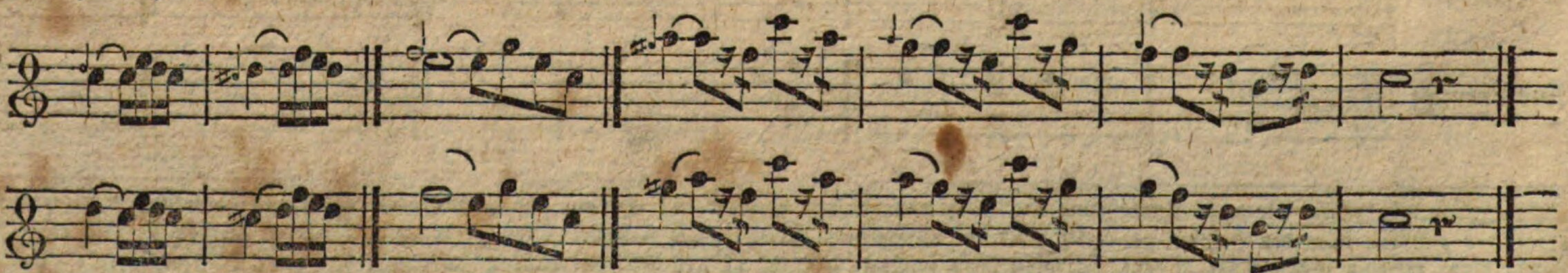
(Wenig Komponiſten nehmen es in der Schreibart bey dieſen Fällen ſo genau, als ſie ſollten, ſondern ſchreiben die Vorſchläge vor Noten von drey gleichen Theilen nur wie vor Noten von zweyen. Die Ausführung muß aber, wie hier angegeben, bleiben; z. B.)

 was doch geſchrieben ſeyn ſollte:  da es auszuführen iſt:



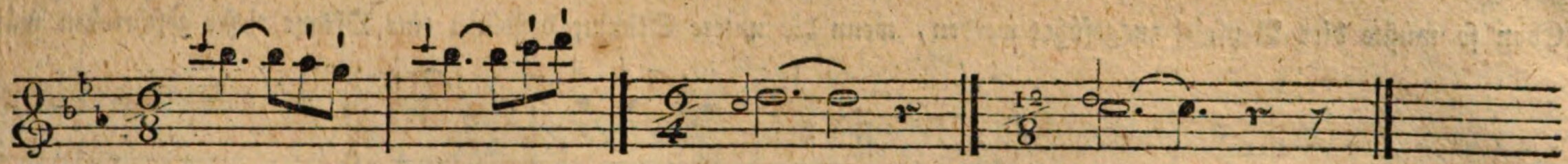
c) vor Noten, an welche, vermittelſt des Bogens, **eine kürzere gebunden iſt**, wo der Vorſchlag den Werth der ganzen erſten Note erhält; z. B.

Schreibart:
Ausführung:

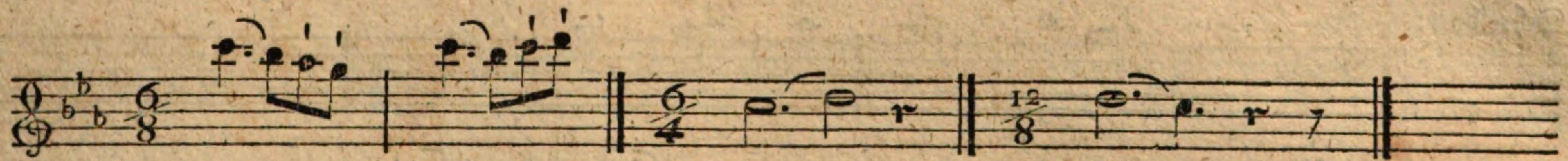


(Iſt die erſte der, durch den Bogen verbundenen Noten punktirt: ſo erhält der Vorſchlag auch den Werth des Punktes; z. B.)

Schreibart:

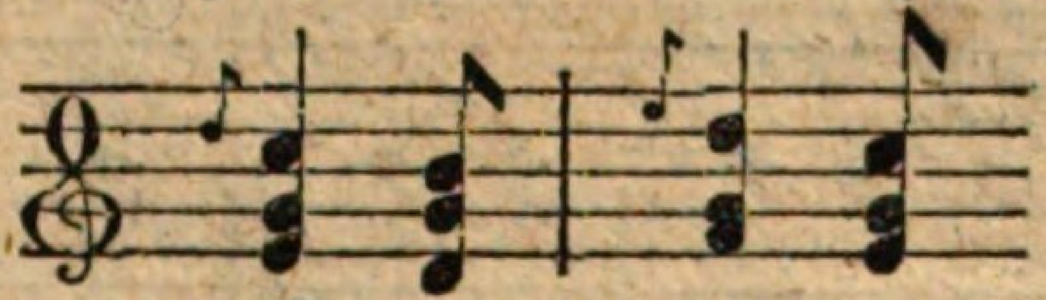
Schreibart: 

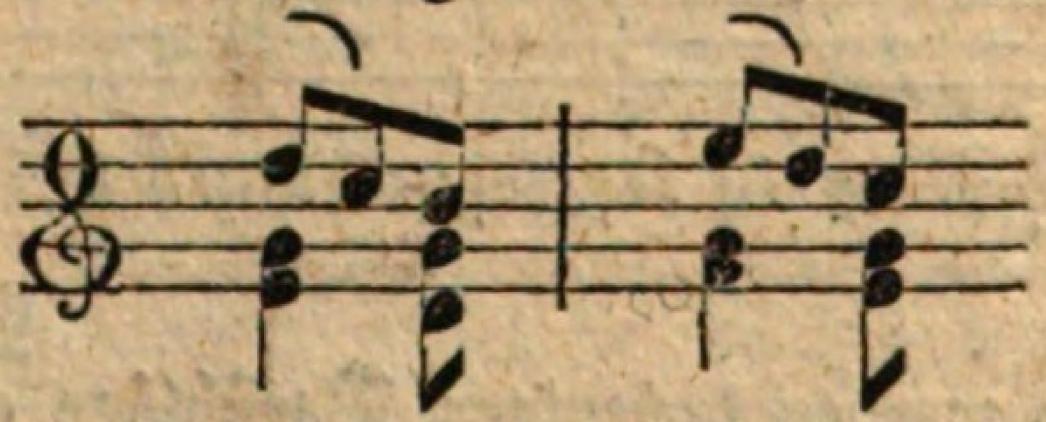
*Mozart*, Konzert No. 15.

Ausführung: 

§. 6.

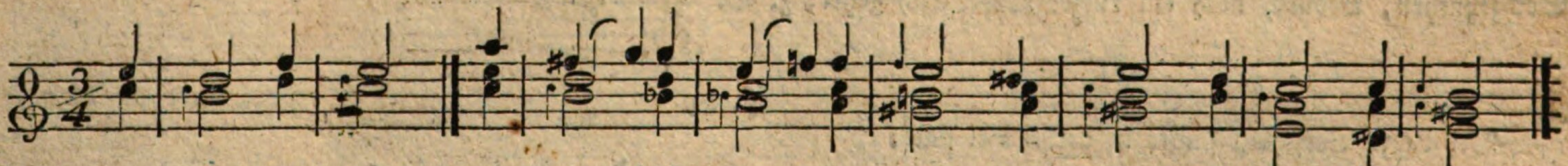
Wenn der Vorſchlag vor mehrern zugleich anzuſchlagenden Noten ſtehet, ſo wird er ganz ſo ausgeführt, als wenn nur die Eine Note daſtünde, zu welcher er gehört; z. B.

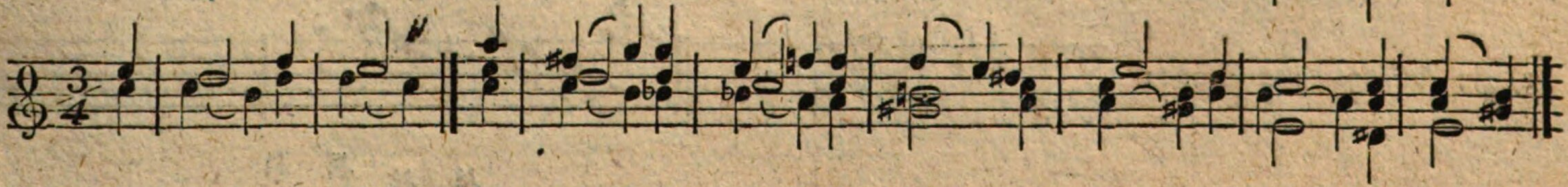
Schreibart: 

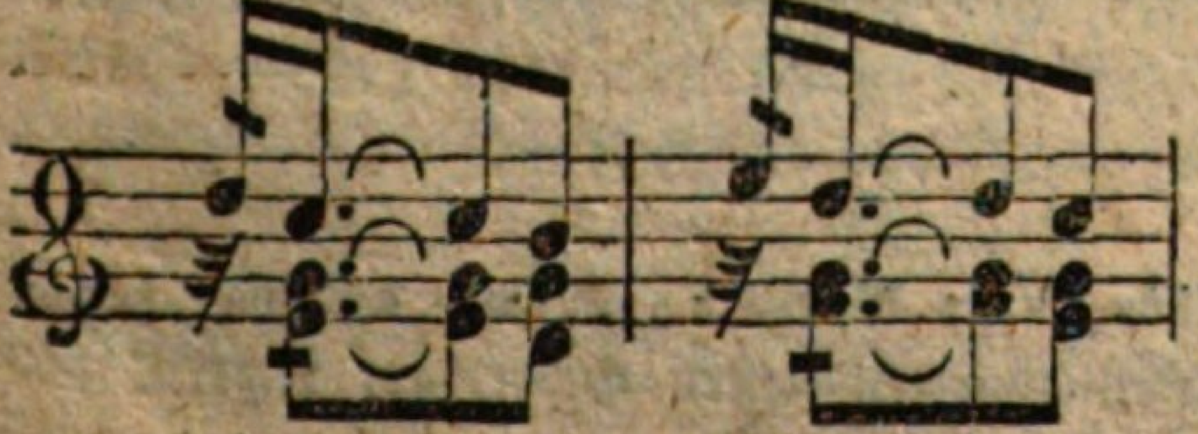
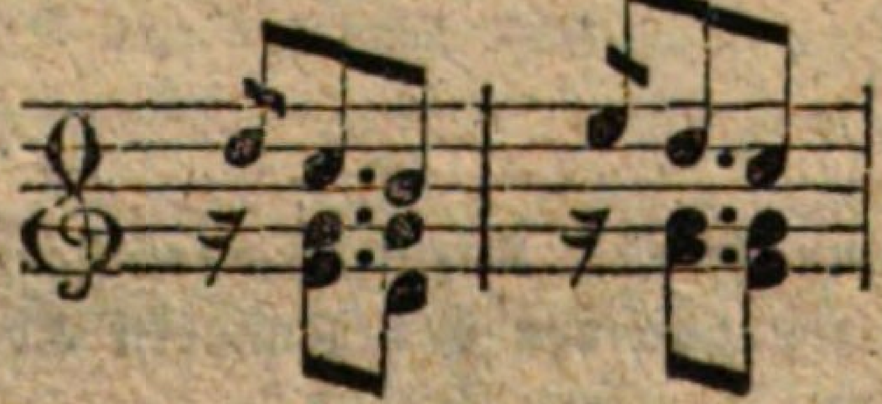
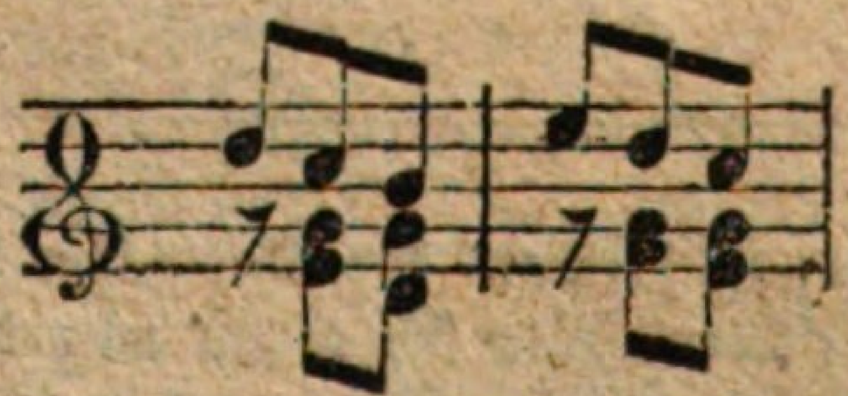
*) Ausführung: 

§. 7.

Wenn der Vorſchlag ſich auf eine Note in der Mitte oder auf eine untere beziehet, ſo pflegt man ſeine Note herunter zu ſchwänzen, damit die richtige Ausführung um ſo leichter gefunden werde; z. B.

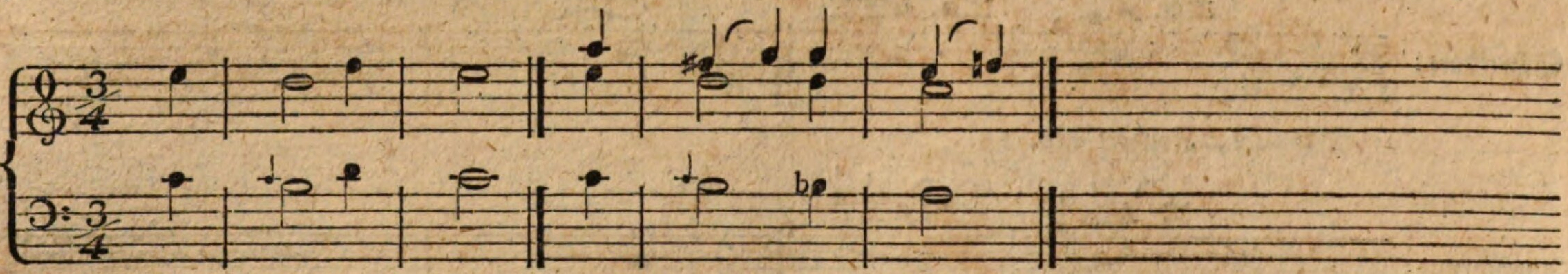
Schreibart: 

Ausführ. 

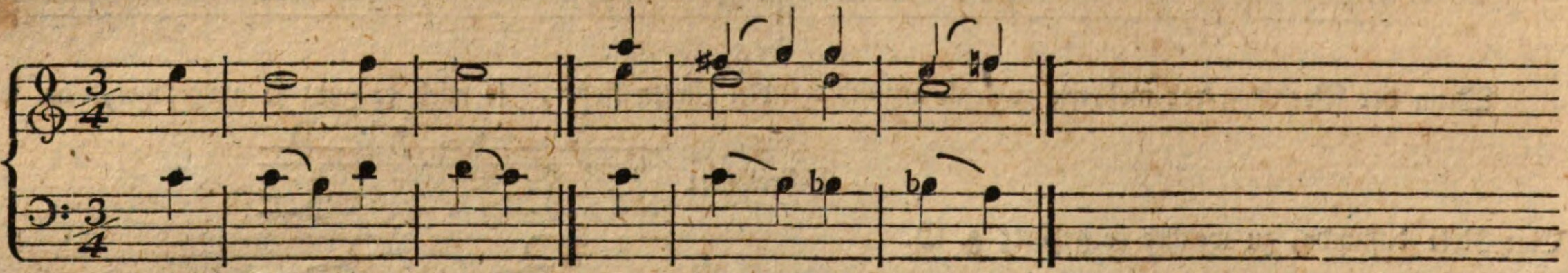
*) Der Lehrer hat genau darüber zu halten, daß die Schüler — wozu die meiſten geneigt ſind — ſolche Beyſpiele nicht etwa  oder  oder wohl gar  ausführen.

Eben ſo müßte dies Beyſpiel ausgeführt werden, wenn die untere Stimme deſſelben eine Oktave tiefer geſchrieben wäre; z. B.

Schreibart:

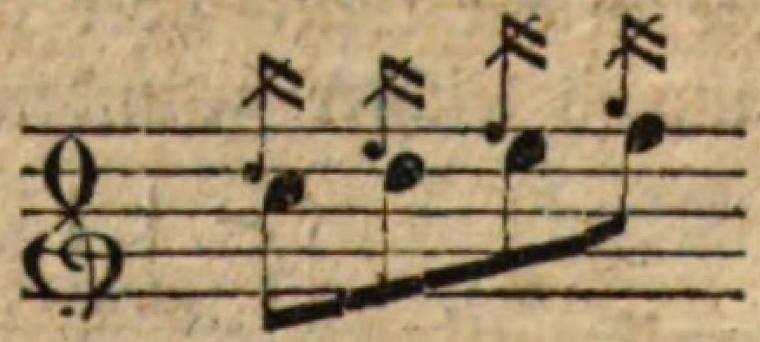


Ausführung:



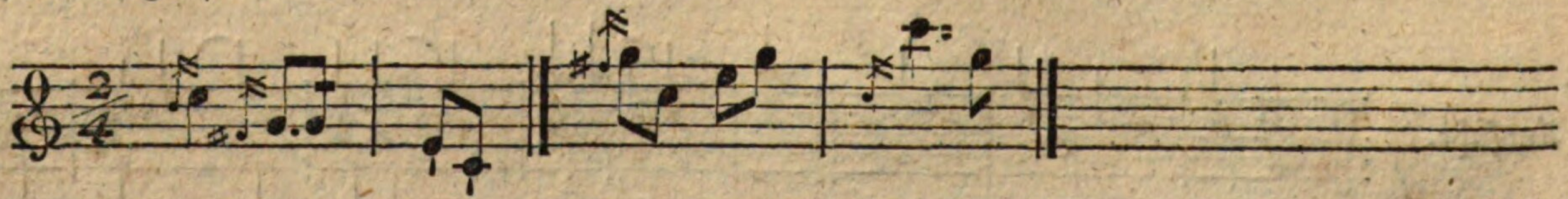
(Fälle dieſer Art kommen beſonders in kontrapunktiſchen Sätzen vor).

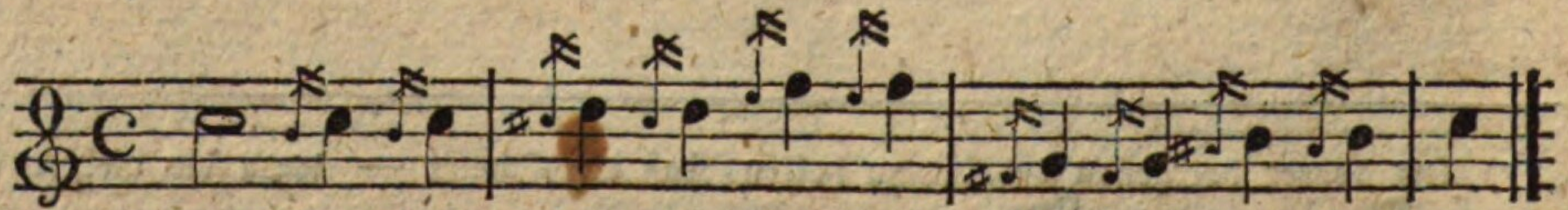
§. 8.

Unveränderlich = kurz werden diejenigen Vorſchläge genannt, die äußerſt kurz vor der Note, vor welcher ſie ſtehen, angeſchlagen werden, und ihr deshalb nur ſehr wenig von ihrer Dauer entziehen *). Er wird geſchrieben als Achtel, oder öfter als Sechzehntheil, wodurch noch ein kurzer Queerſtrich gehet; z. B. 

§. 9.

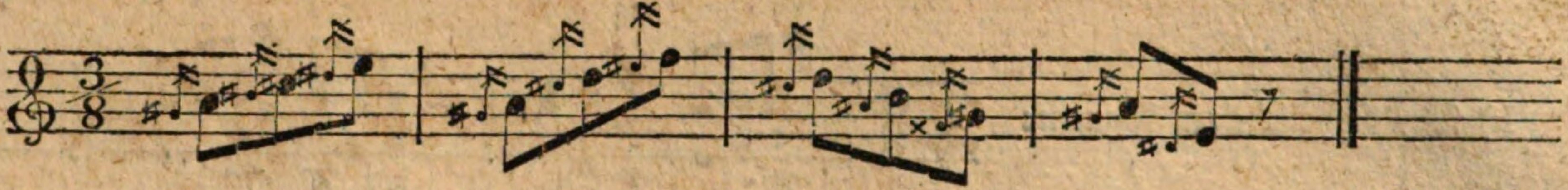
Der kurze Vorſchlag findet in der Regel ſtatt:

a) Zu Anfange eines Stücks: 

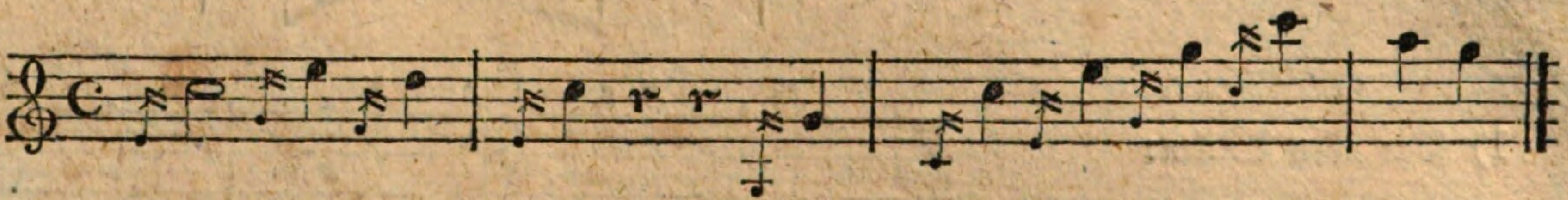
b) Vor mehrmal nach einander anzuſchlagenden Noten: 

*) Bekanntlich herrſcht in der Schreibart der Vorſchläge noch viel Unbeſtimmtheit. Viele Komponiſten ſchreiben kurze Vorſchläge, wo offenbar lange ſtehen ſollten, und umgekehrt. Man ſollte ſich genau nach der hier angegebenen und von den genauern Komponiſten angenommenen Schreibart richten. — Uebrigens wirft der kurze Vorſchlag auf die Note, vor welcher er ſtehet, einen ſchärfern Accent.

c) Vor ſpringenden Noten:

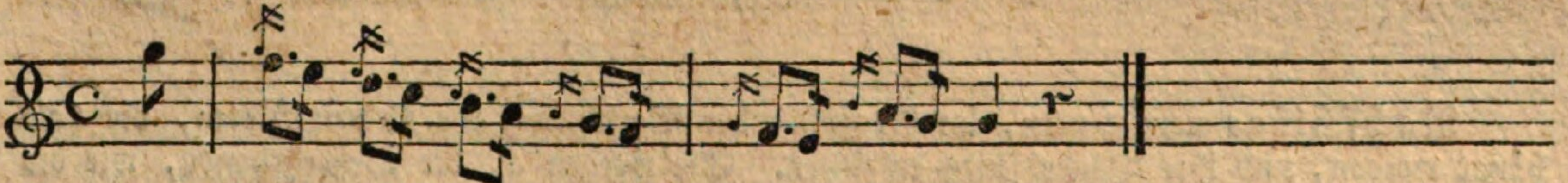


d) Wenn der Vorſchlag einen Sprung gegen die Note macht *):

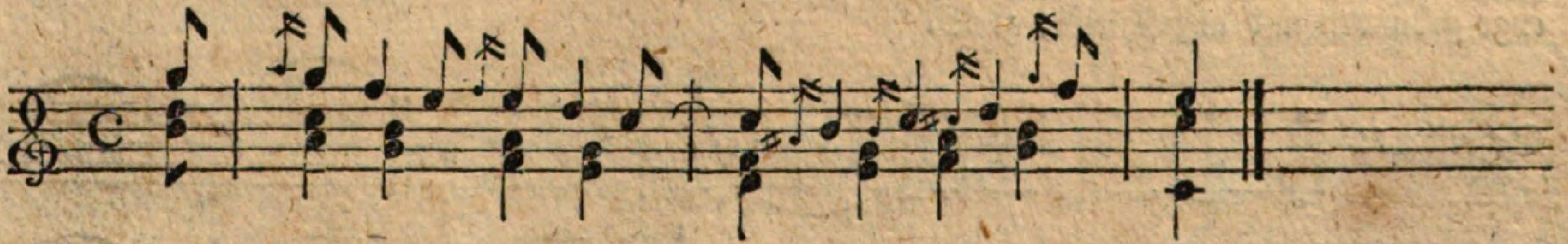


e) Vor Figuren, die aus einerley Notengattungen beſtehn:

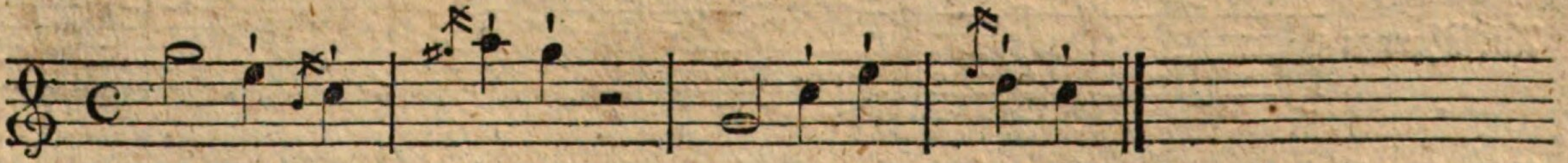
f) Vor punktirten Noten in geſchwinder Bewegung:



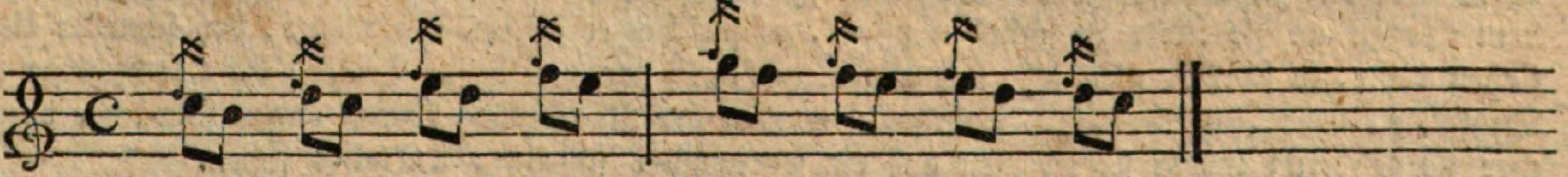
g) Vor ſynkopirten Noten (Rückungen):



h) Vor Noten, die kurz abgeſtoßen werden:



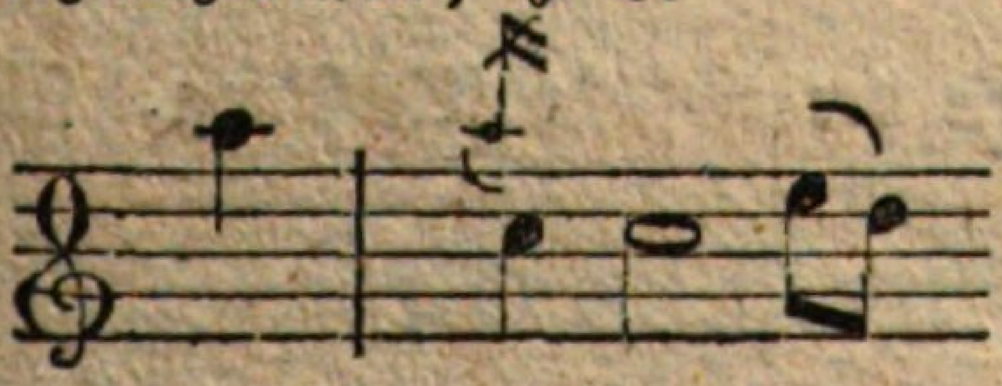
i) Vor zweygliedrigen Figuren:



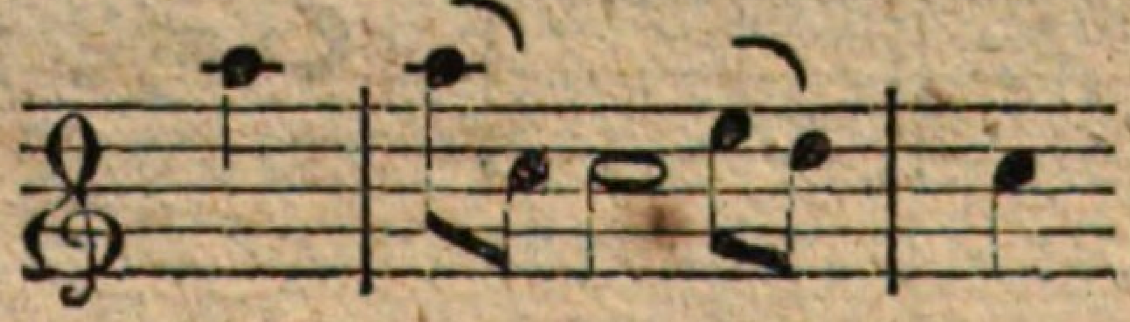


*) Ausnahmen hiervon finden ſtatt, wenn bey Schlüſſen der kurze Vorſchlag ſo geſtellt iſt, daß er von oben herunter einen Sprung (gewöhnlich eine Sexte) macht; wo ſeine Dauer der Willkühr des Ausführenden überlaſſen wird, und daher, nach Befinden des zum ganzen Stück paſſendern Ausdrucks, verſchieden vorgetragen wird; z. B.

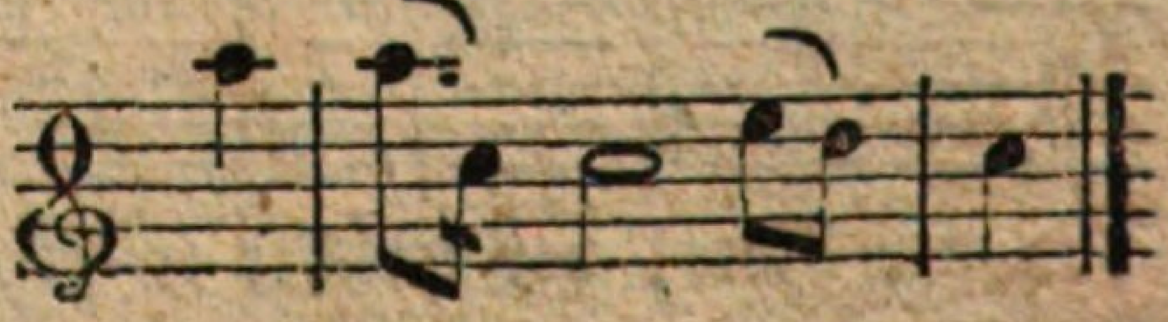
Schreibart:



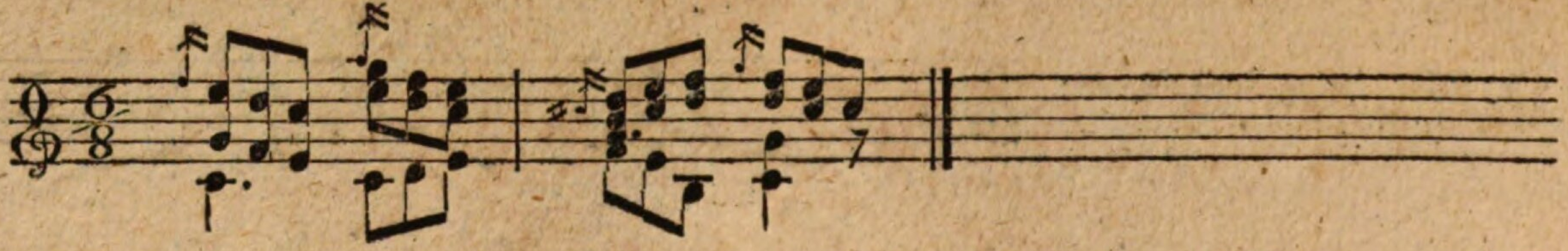
Ausführung:



oder auch:

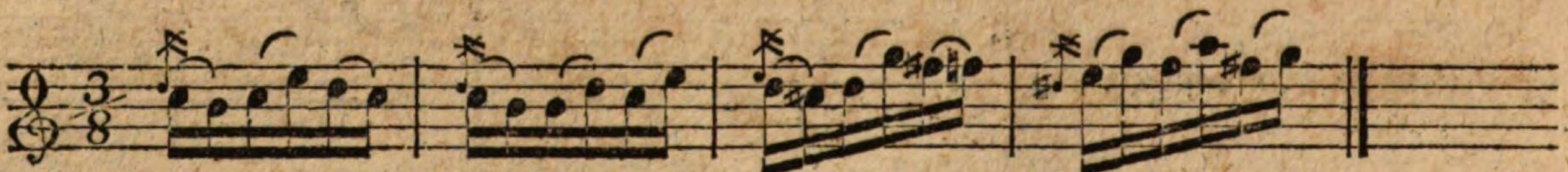


k) Vor dreygliedrigen Figuren:



l) Vor allen Triolen:

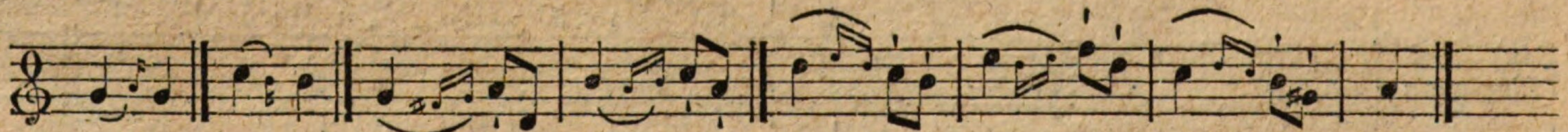
m) Vor ſechsgliedrigen Figuren:



§. 10.

Nachſchläge nennet man, im Gegenſatz der Vorſchläge, die kleinen Noten, die (als durchgehende) den Hauptnoten angehängt werden, und ihre Dauer jenen entziehen. Sie werden an die vorhergehende, wie die Vorſchläge an die nachfolgende Note, enge gebunden und angeſchleift; z. B.

Schreibart:

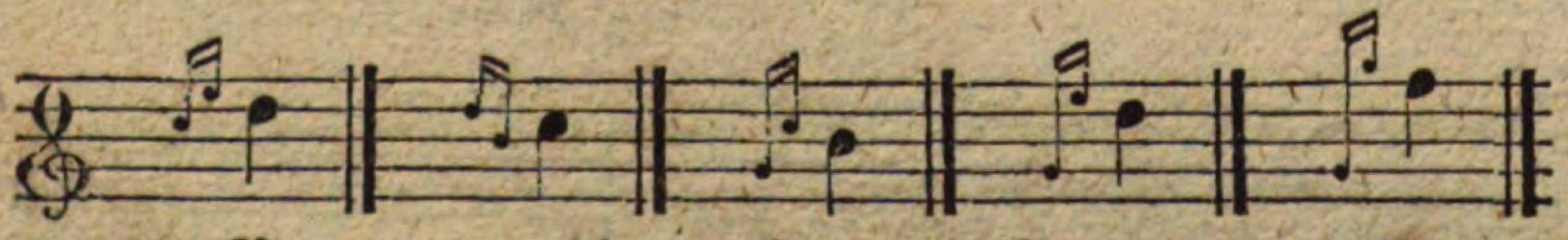


Ausführung:

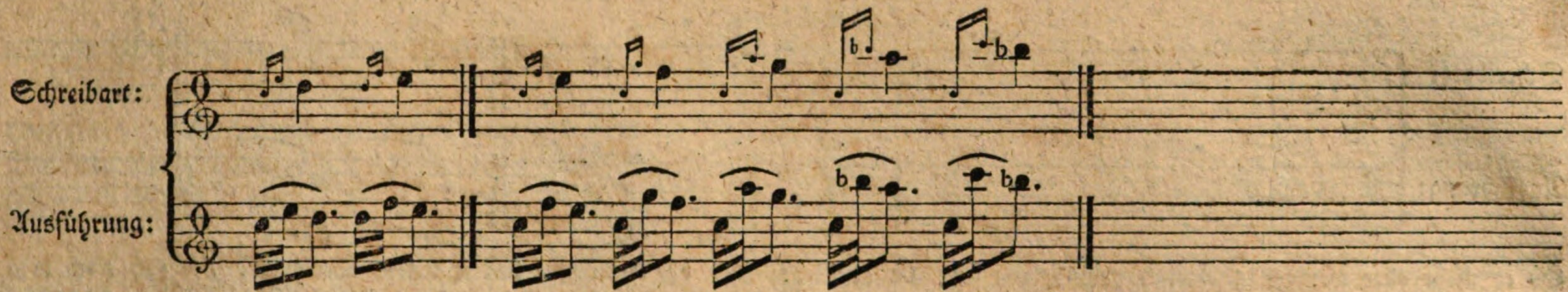
Dies Beyſpiel zeigt auch (bey: Schreibart,) daß man, um den Nachſchlag genauer vom Vorſchlag zu unterſcheiden, ihn mit dem Bogen an die Note zu ſchließen pflegt, zu welcher er gehört. Da aber, bey ſchneller Ueberſicht, dennoch Verwechſelung entſtehen kann, ſo ſchreibt man jetzt faſt allgemein (ausgenommen beym Triller) die Nachſchläge in große Noten aus, (wie im obigen Beyſpiele, bey: Ausführung). Uebrigens werden die Nachſchläge überall etwas ſchwächer vorgetragen, als die Hauptnote, zu welcher ſie gehören; indem ſie jederzeit auf ein ſogenanntes ſchlechtes Taktglied fallen.

§. 11.

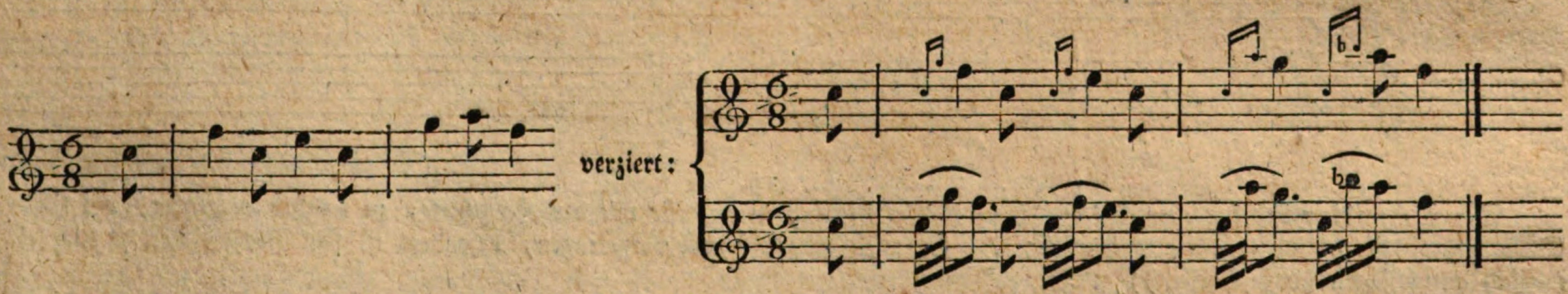
Zu den weſentlichen Verzierungen gehört zweytens der Anſchlag (Doppelvorſchlag). Er beſtehet aus zwey einer großen vorgeſetzten kleinern Noten, deren eine allezeit höher, die andere tiefer iſt, als die Hauptnote, zu welcher der Anſchlag gehört; z. B.



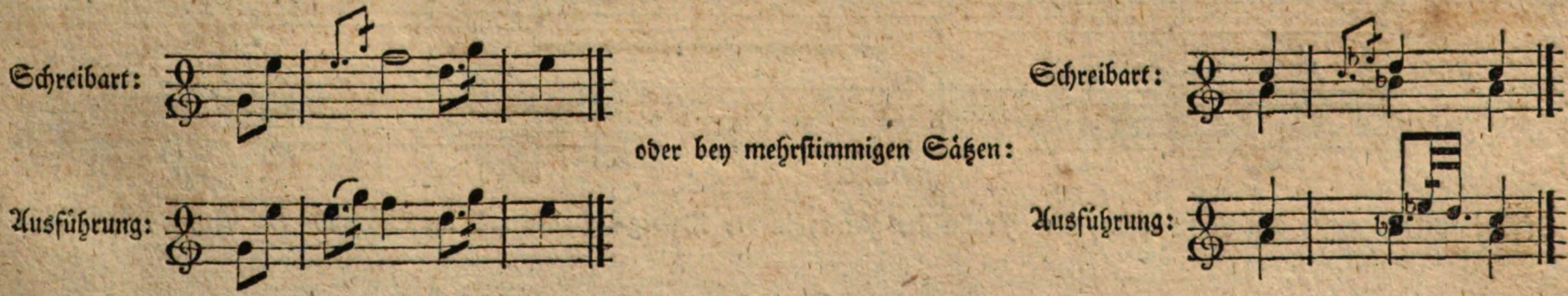
Er erhält übrigens, wie der einfache Vorſchlag, ſeine Geltung von der Note, vor welcher er ſtehet; z. B.




Die größere oder geringere Schnelligkeit des Vortrags aller Anſchläge iſt mehr der Willkühr des Spielers überlaſſen, der ſich, in dieſer Abſicht, nach dem Charakter und der Bewegung des ganzen Stücks zu richten hat, wo dieſe Verzierungen vorkommen. Jener Anſchlag, der mehr als eine Terz umfaßt, findet gewöhnlich bey Wiederholung Einer oder ſehr ähnlicher Noten ſtatt, die, um mehr Mannichfaltigkeit zu bekommen, bey der Wiederholung verziert werden ſollen; z. B. der Satz:

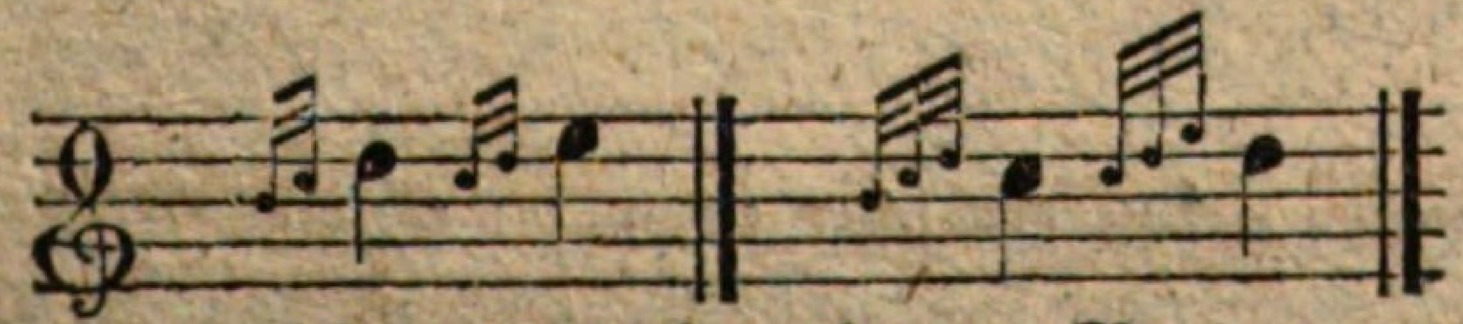



Stehet aber bey der erſten Note des Anſchlags ein Punkt, ſo iſt er nicht mehr der Willkühr des Spielers überlaſſen, ſondern dem Takte gemäß, und wie ein veränderlich-langer Vorſchlag zu behandeln; z. B.

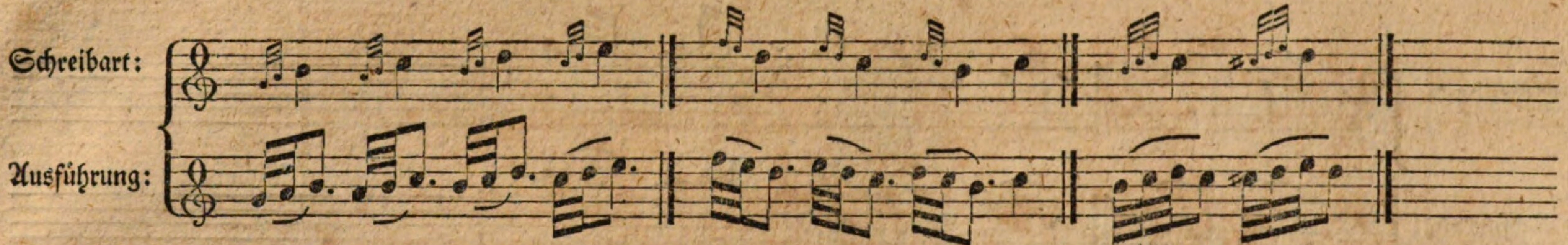



§. 12.

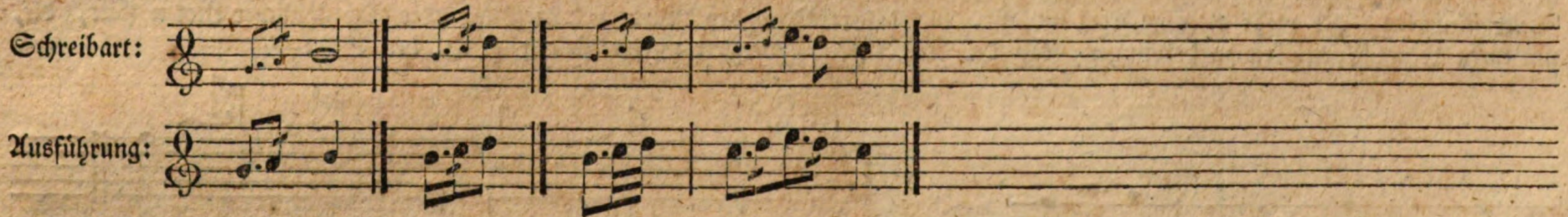
Zu den weſentlichen Verzierungen gehört drittens der Schleifer. Er beſtehet aus zwey oder drey ſtufenweis folgenden Vorſchlägen —



und nimmt ſeine Dauer ebenfalls von der Note ab, vor welcher er ſtehet. Er wird auf- und abſteigend gebraucht; z. B.

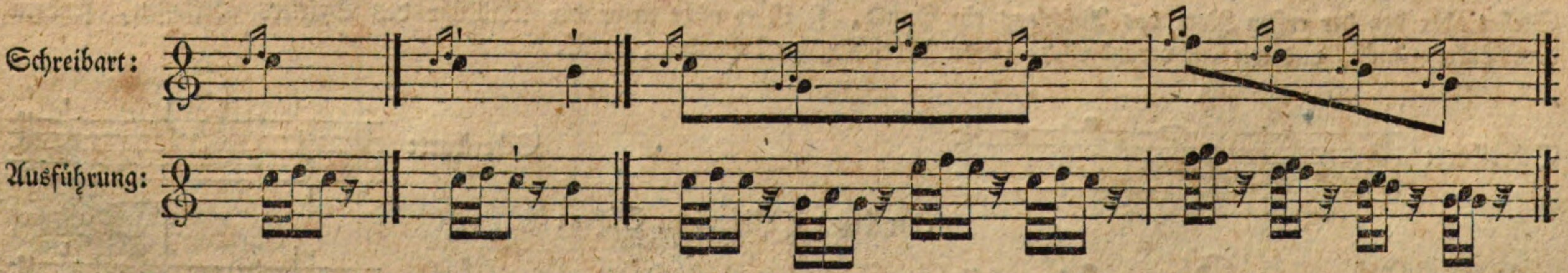



Ob er mehr oder weniger geſchwind vorzutragen ſey, iſt auch bey ihm der Willkühr des Spielers überlaſſen, der ſich nach dem Charakter und der Bewegung des ganzen Stücks zu richten hat. In Stücken von ſanftem Charakter kömmt auch der Schleifer mit einer punktierten Note vor, der dann, wie der ähnliche Anſchlag, nach dem Takt und nicht willkührlich vorzutragen iſt; z. B.




§. 13.

Der Schneller beſtehet ebenfalls aus zwey kleinen Noten, deren erſte mit der Hauptnote, zu welcher er gehört, auf Einer Stelle ſtehet, die zweyte aber einen Ton höher. Er wird allezeit ſchnell vorgetragen, beſonders iſt ſein zweyter Ton ſo kurz als möglich anzuſchlagen (anzuſchnellen); z. B.



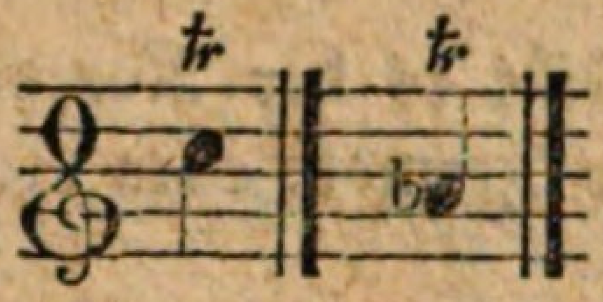
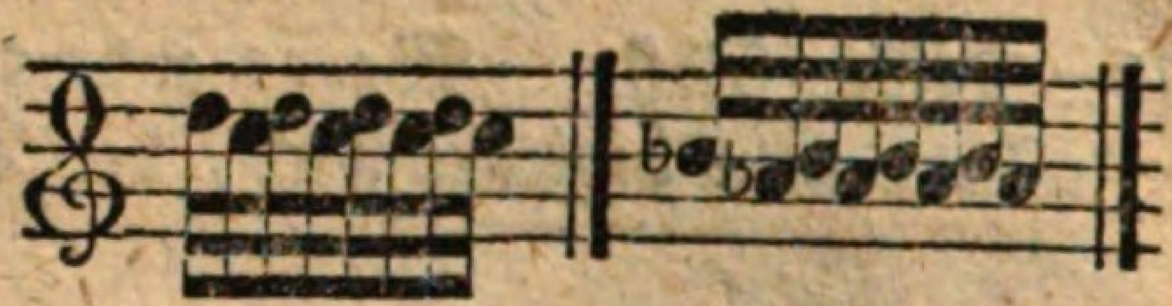

(Der Schneller iſt, den Noten nach, dem Pralltriller gleich; in der Bewegung aber und im Gebrauch das Gegentheil von dem Mordenten).

§. 14.

Weſentliche Verzierungen, die nicht durch Noten, ſondern durch andere Zeichen angedeutet werden, ſind: der Triller, der Pralltriller, der Mordent, das Battement, der Doppelſchlag und die Bebung.

§. 15.

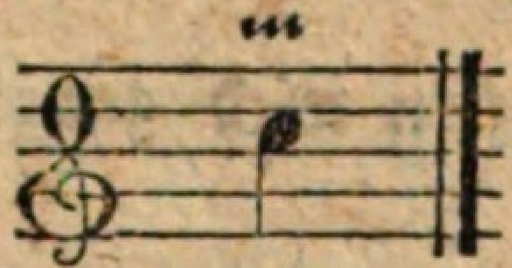
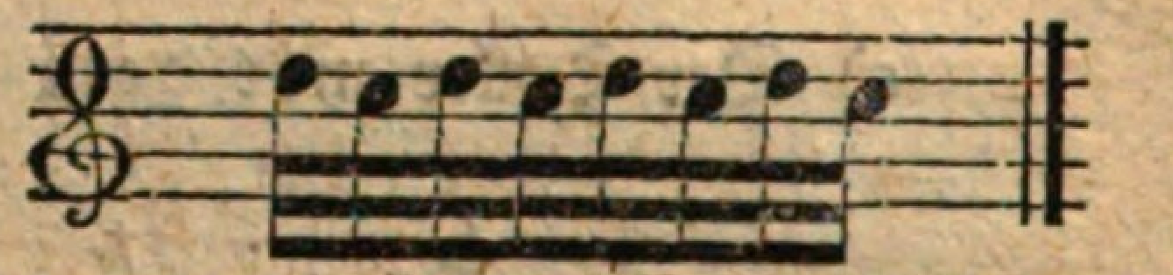
Der Triller (ital. Trillo) iſt die öftere, geſchwinde Abwechſelung zweyer neben einander liegender Töne. Je nachdem es die Tonart des Stücks verlangt, und dieſe Töne um einen ganzen oder halben Ton (große oder kleine Sekunde) von einander entfernet ſind, umfaſſet auch der Triller eine große oder kleine Sekunde. Sein Zeichen iſt *tr* (in einzelnen Fällen *ｗ*), ſeine Ausführung fängt allezeit

mit dem höher liegenden von beyden Tönen (Hülfsnote) an; z. B.  Ausführung: 

Der Grad der Bewegung des Trillers muß ſich nach der Bewegung, beſonders aber auch nach dem Charakter des Stücks richten. Die Töne des Trillers müſſen gleichdeutlich, gleichſtark und einer ſo ſchnell als der andere angegeben werden. Langdauernde Triller müſſen in der Stärke zu- und abnehmen, und in gleichem Verhältniß muß die Schnelligkeit zu- und abnehmen.

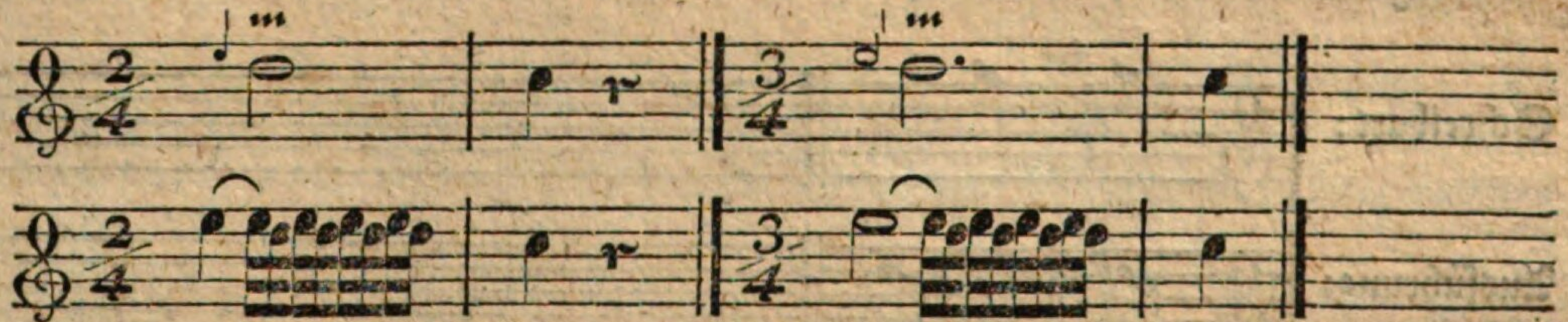
§. 16.

Der Triller wird auf verſchiedene Weiſe gebraucht: a) ohne Nachſchlag, b) mit dem Nachſchlage, c) mit dem Zuſatz von unten, d) mit dem Zuſatz von oben.

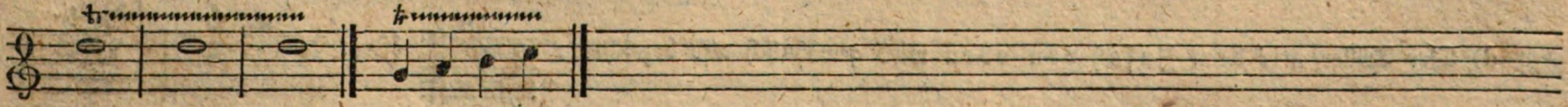
a) Der Triller ohne Nachſchlag wird alſo bezeichnet *):  Ausführung: 

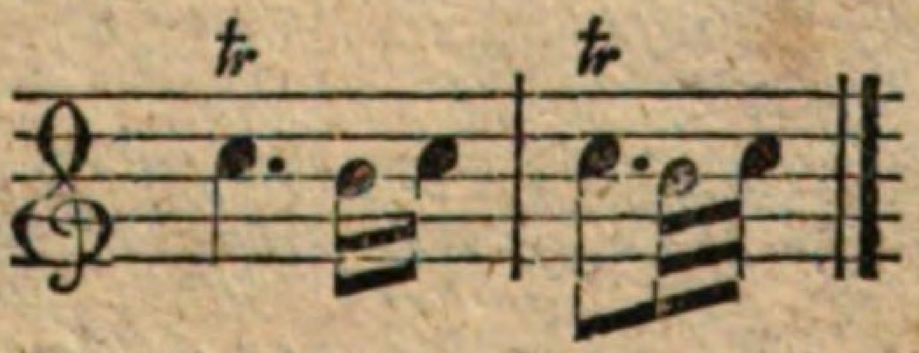
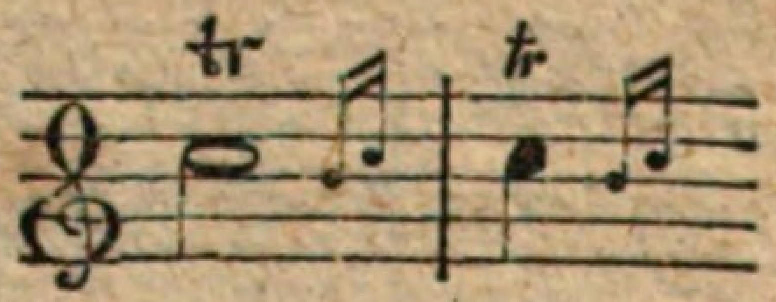
Iſt der Hauptnote, worüber das Zeichen des Trillers ſtehet, ein Vorſchlag vorgeſetzt: ſo richtet ſich die Ausführung deſſelben genau darnach, ob er unveränderlich-kurz, oder veränderlich-lang iſt. Iſt der letztere Fall, ſo bekömmt er ſeine ganze Dauer, wie vor einer Note ohne Triller; z. B.

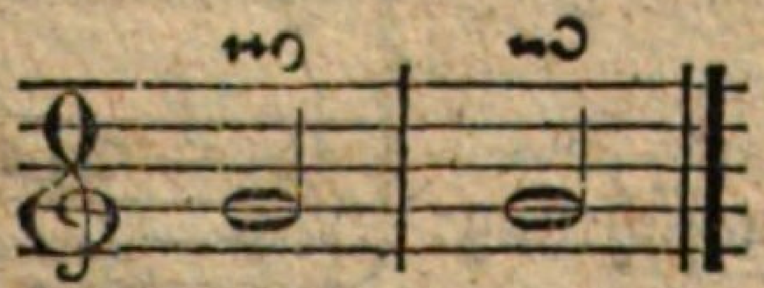
Schreibart: / Ausführung:



Soll der Triller mehrere Takte, über Einer, oder über verſchiednen Noten fortgehen: ſo bezeichnet man dies:

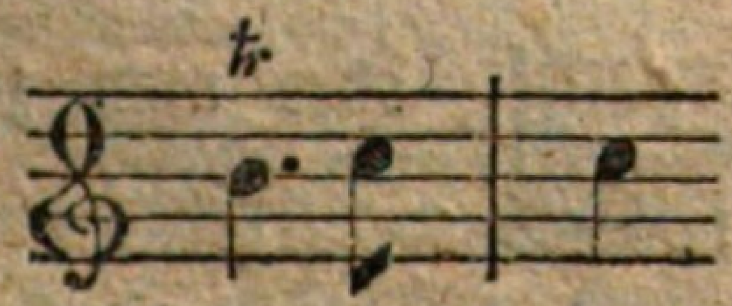
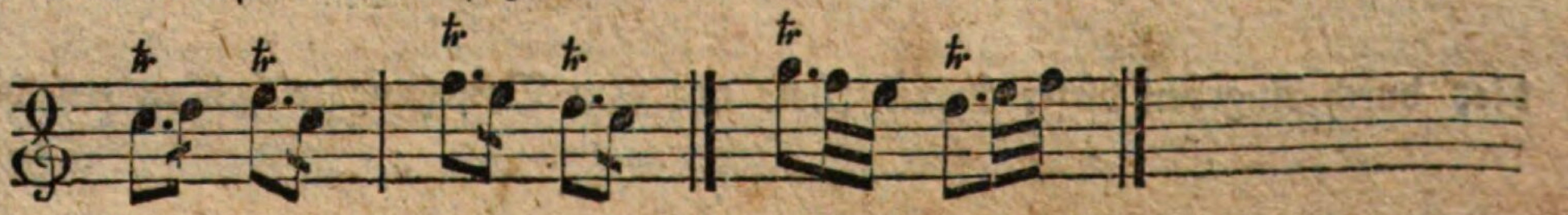


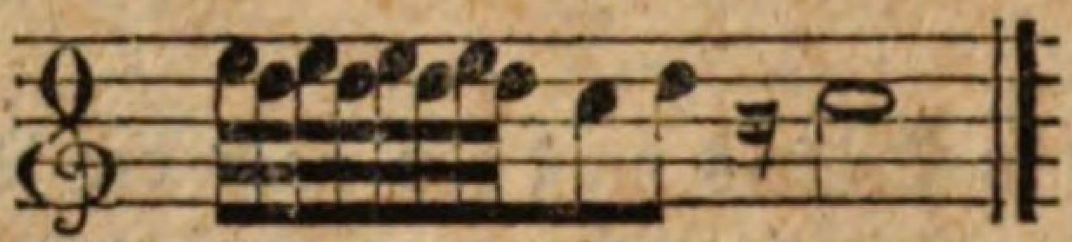
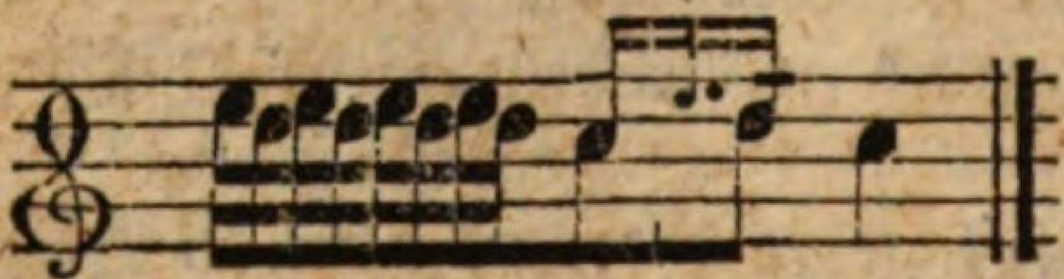
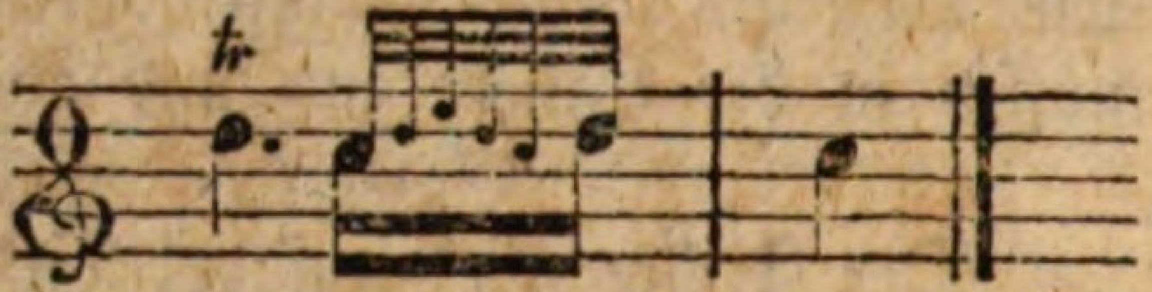
b) Der Triller mit dem Nachſchlage wird angedeutet, entweder  oder: 

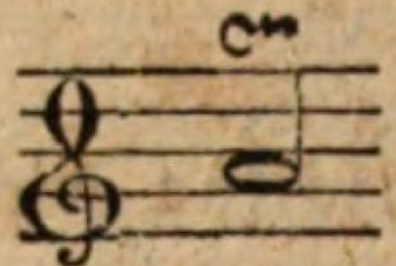
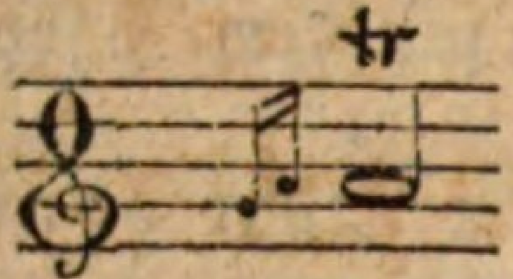
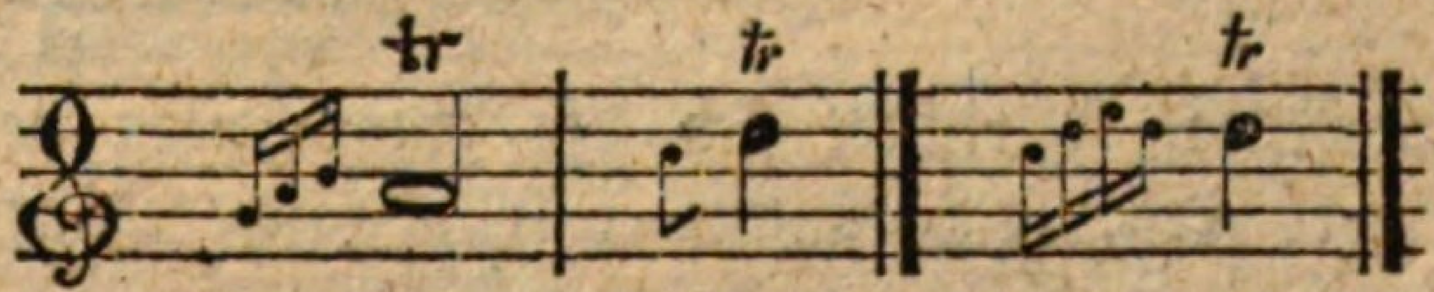
oder, wiewohl jetzt ſeltner:  **) Der Nachſchlag wird in der Regel eben ſo geſchwind angeſchlagen, als

---

*) Viele Komponiſten bedienen ſich auch in dieſem Falle des Zeichens *tr*, und ſchreiben dann, wo der Nachſchlag ſtatt haben ſoll, dieſen aus, wie unten gezeigt wird.

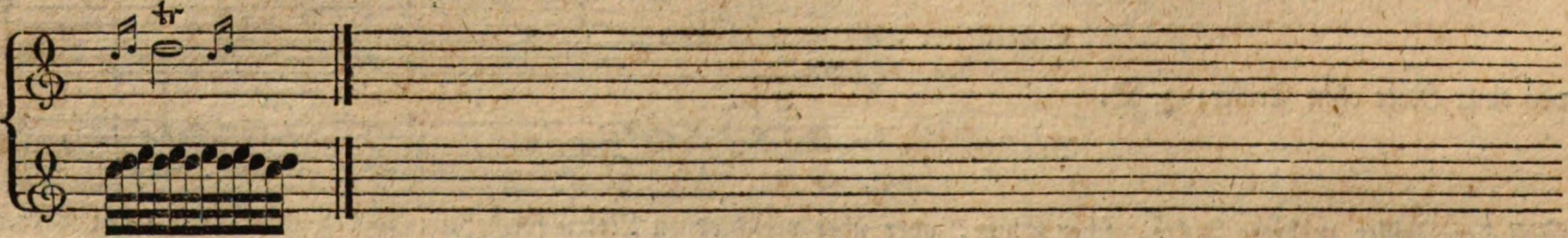
**) Noch ſind zwey Fälle, wo der Nachſchlag wegbleiben ſoll: wenn die erſte Note des folgenden Taktes ſchon in den vorhergehenden geſchrieben iſt — z. B.  und in Figuren dieſer Art: 

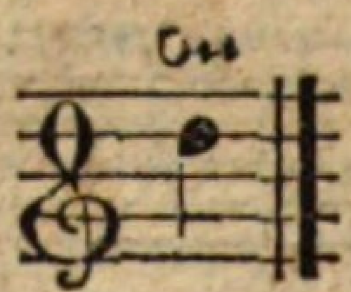
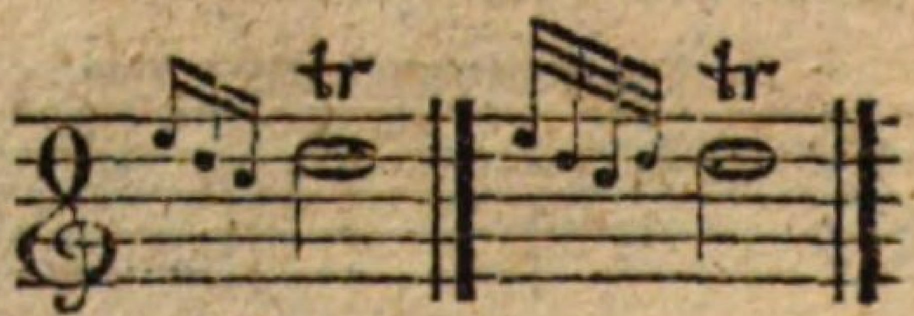
der Triller ſelbſt. Wo es anders ſeyn ſoll, ſchreibt es der Komponiſt beſtimmt vor; aber auch, wenn der Spieler von mehrern Inſtrumenten begleitet wird, der Triller nach einer Fermate oder Kadenz folgt, und die Inſtrumente nach demſelben zugleich eintreten ſollen, thut er wohl den Nachſchlag langſamer anzugeben — z. B.  oder durch Hinzuthun von Einer oder mehreren Noten ihn zu verzögern — z. B.  oder: 

c) Der Triller mit dem Zuſatz von unten wird gewöhnlich alſo angezeigt:  öfter:  zuweilen auch:  Der Zuſatz wird allezeit eben ſo ſchnell angegeben, als der Triller ſelbſt — z. B.

Schreibart:

Ausführung:

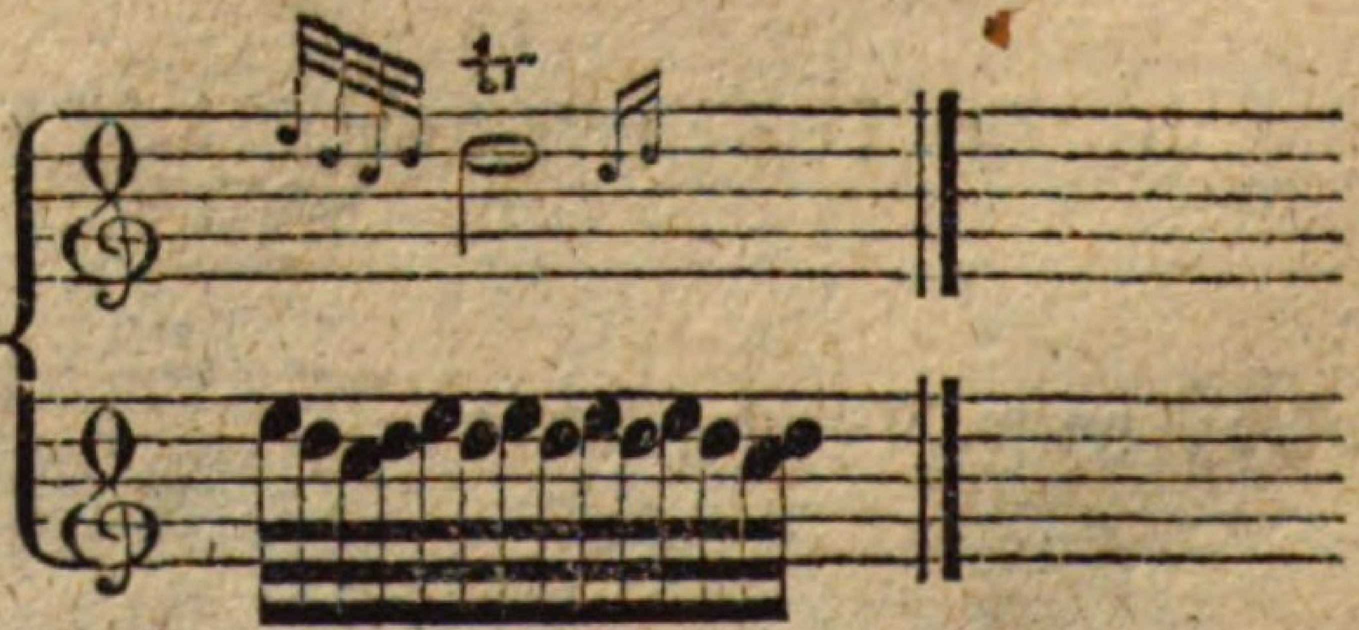


d) Der Triller mit dem Zuſatz von oben wird gewöhnlich alſo bezeichnet:  öfter: 

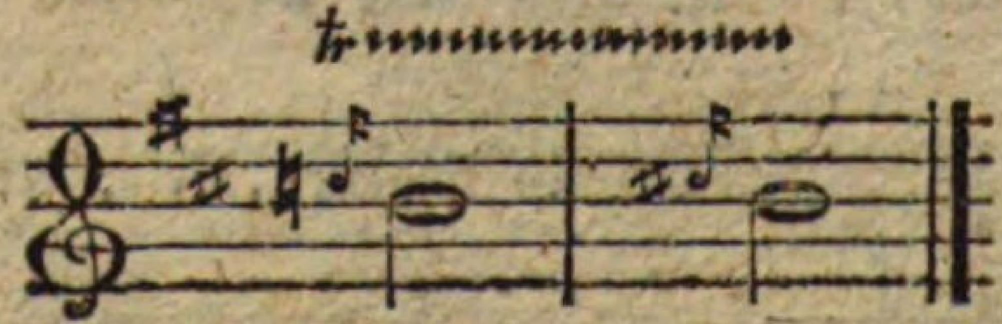
Auch dieſer Zuſatz wird ſo ſchnell angegeben, als der Triller ſelbſt; z. B.

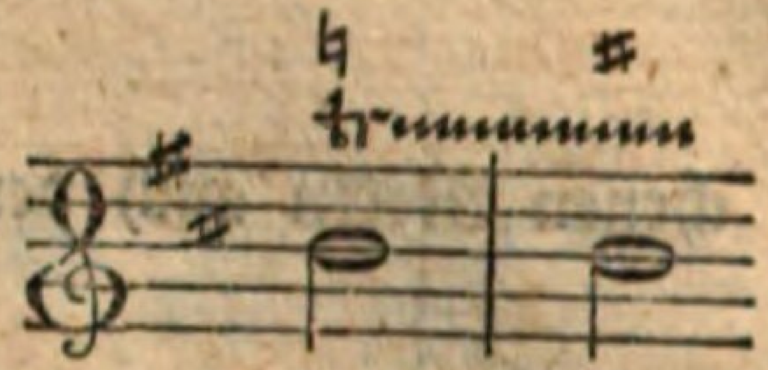
Schreibart:

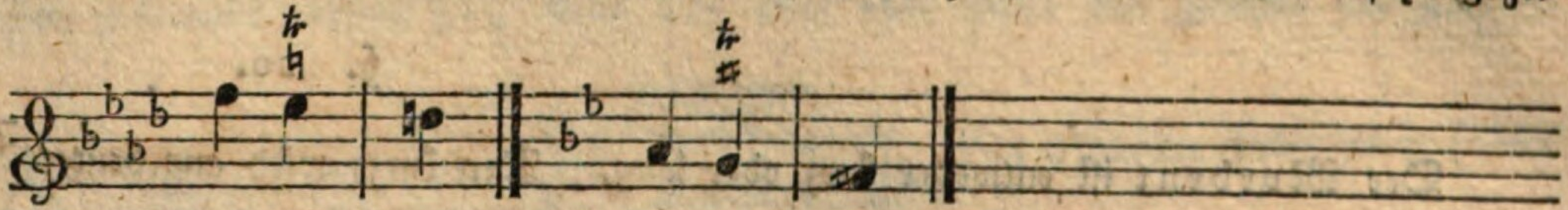
Ausführung:



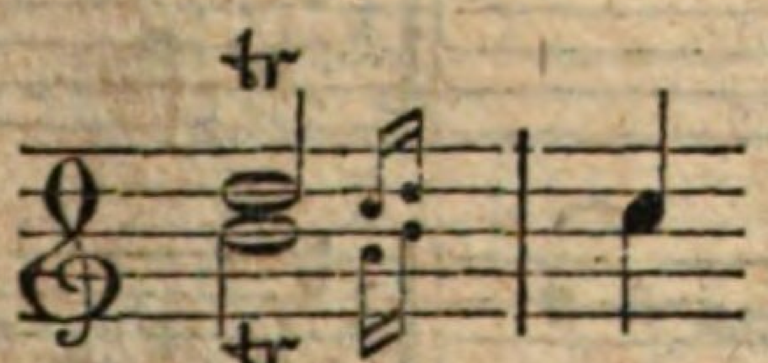
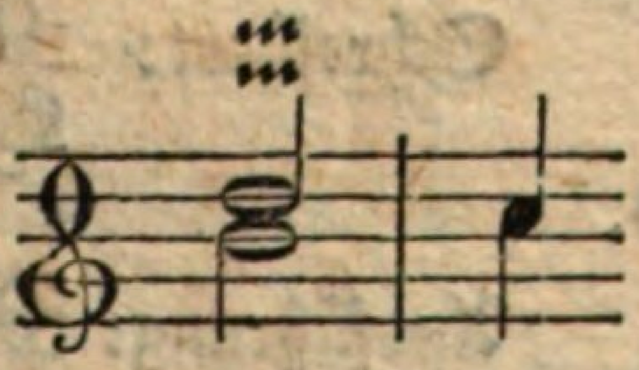
§. 17.

Soll die zweyte, (obere, Hülfs-) Note des Trillers während ſeiner Dauer erhöhet oder erniedriget werden: ſo zeigt man dies durch Angeben dieſer kleinen Note mit dem Verſetzungszeichen an — wie:  oder man zeichnet das

das Verſeƺungszeichen **über** das Zeichen des Trillers, da, wo ſich ſeine zweyte Note ändern ſoll — wie: 

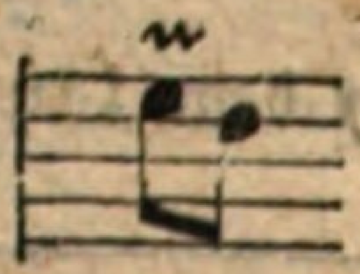
Soll die erſte Note des Nachſchlags aus beſondern Urſachen erhöhet oder erniedriget werden, ſo zeichnet man das Verſeƺungszeichen **unter** das Zeichen des Trillers; z. B. *) 

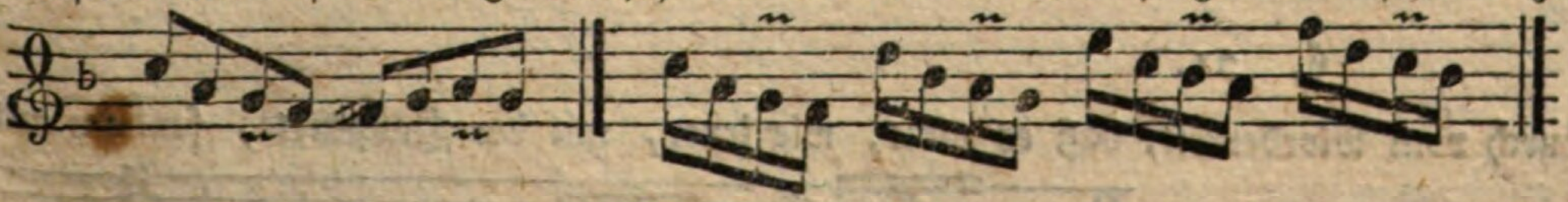
§. 18.

Wenn der Triller über mehrern zugleich anzuſchlagenden Noten vorkömmt, ſo beſtimmt der Stand des Zeichens **die** Note, welcher er angehet; z. B. Im erſten dieſer Beyſpiele gehört er der obern, im zweyten der mittlern, im dritten der untern Note. In allen dieſen Fällen iſt es gut, den Nachſchlag, wie hier geſchehen, auszuſchreiben, damit jedem Mißverſtändniß bey ſchneller Ueberſicht vorgebeugt werde. Soll aber über zwey Noten **zugleich** der Triller angeſchlagen werden, ſo wird das durch zwey Trillerzeichen angegeben werden (Doppeltriller, zweyſtimmige Triller —)  oder 

(Der Doppeltriller verlangt, beſonders auch um den doppelten Nachſchlag zu gewinnen, einer beſondern Fingerſeƺung; ſie wird in dem Kapitel, von der Fingerſeƺung überhaupt, angegeben werden).

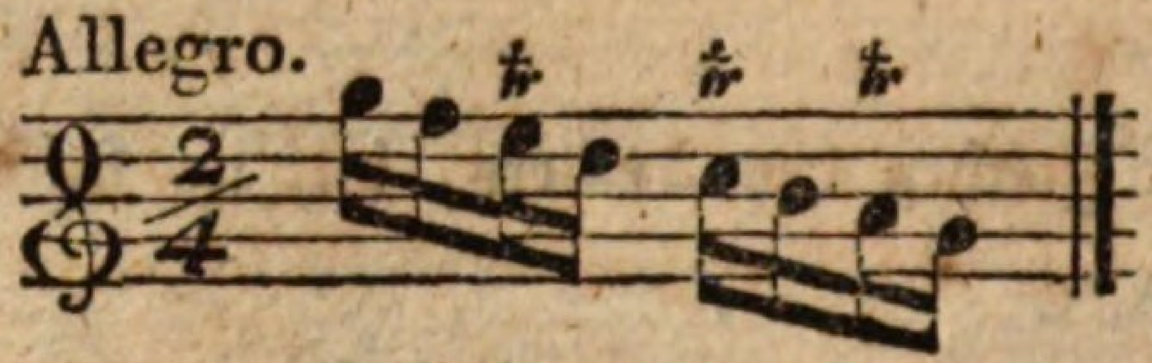
§. 19.

Der **Pralltriller** (kurze, halbe Triller) wird durch das Zeichen ⁓ angedeutet, und alſo ausgeführt:  das heißt: Seine vorleƺte, hier mit dem kleinen Strich bezeichnete Note muß nur angeſchnellt werden. Er wird meiſtens nur auf Tönen gebraucht, die um eine Sekunde ſteigen oder fallen: z. B.



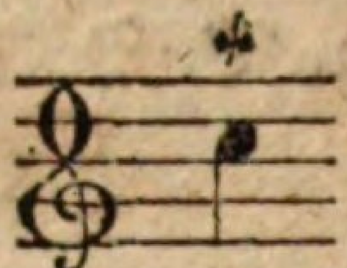
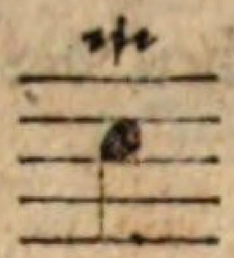
Nicht genau genug wird jeƺt, beſonders in geſto-

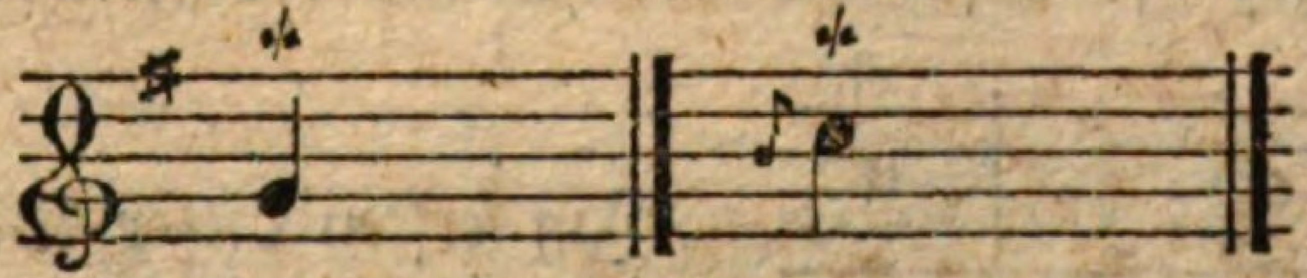
*) Die meiſten Komponiſten vernachläßigen dieſen Unterſchied und ſchreiben auch in dem leƺten Falle das Verſeƺungszeichen **über** den Triller. Es iſt aber falſch: denn jenes Zeichen über dem Triller gehet allezeit die Hülfsnote, jenes Zeichen unter dem Triller, den Nachſchlag an.

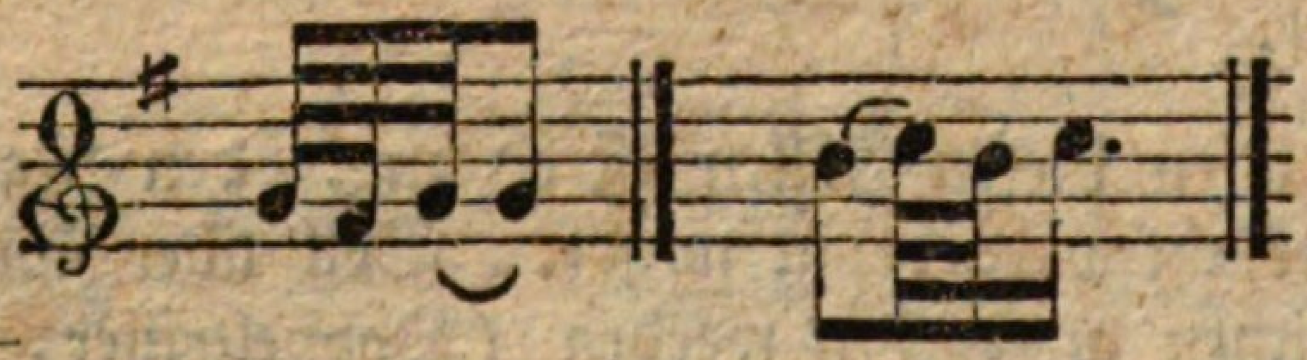
chenen Noten auch der Pralltriller mit tr bezeichnet; z. B. 

wo es unmöglich iſt einen andern, als den Pralltriller auszuführen.

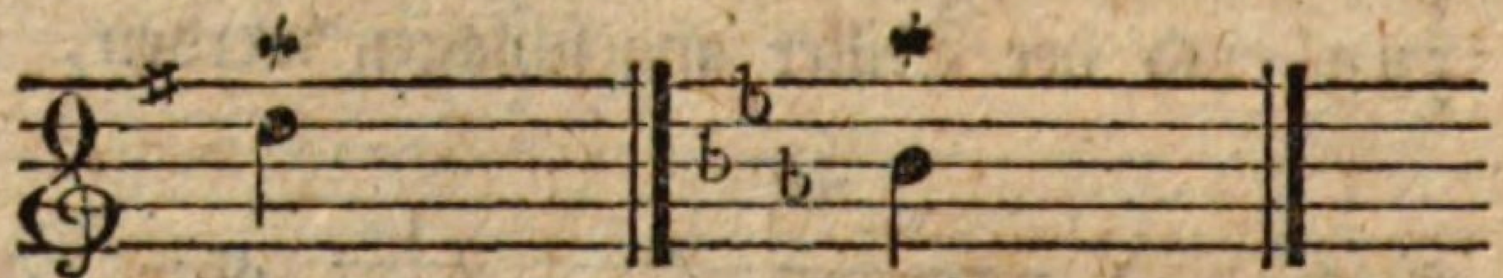
§. 20.

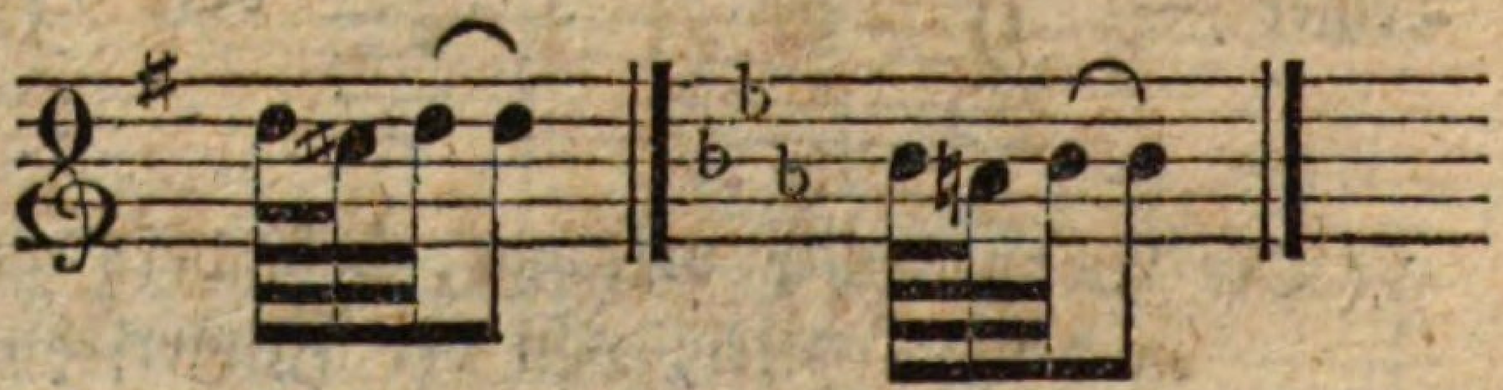
Der **Mordent** iſt entweder kurz oder lang. Der kurze wird angedeutet  der lange  Der kurze Mordent wird jederzeit, ohne Rückſicht auf die Bewegung des Stücks, ſchnell ausgeführt, und zwar:

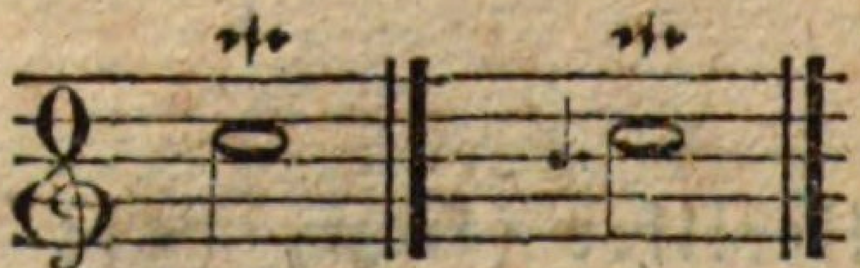
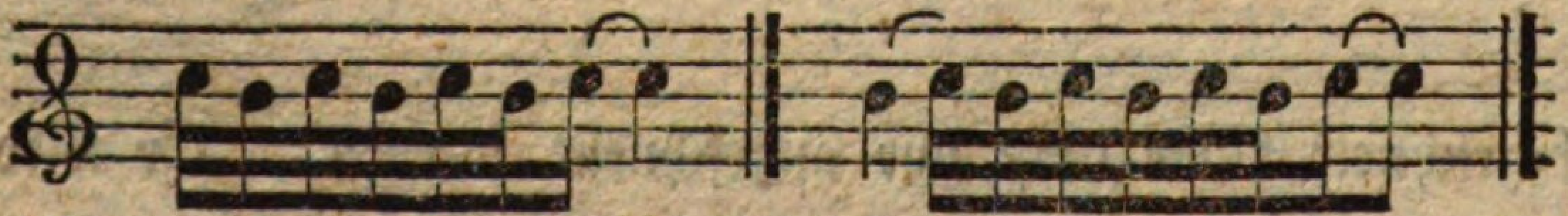
Schreibart: 

Ausführung: 

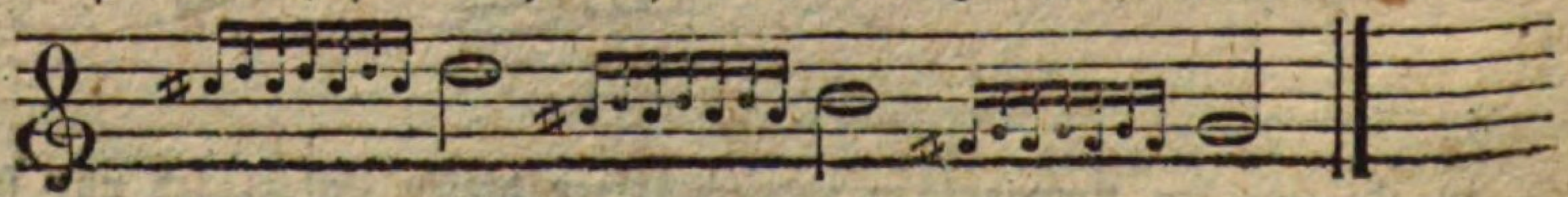
Die Hülfsnote des kurzen Mordenten pflegt man, auch ohne beſondere Andeutung, nur um einen halben Ton unterwärts zu nehmen; z. B.

Schreibart: 

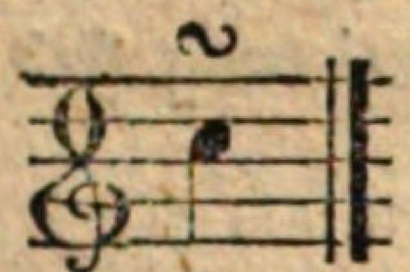
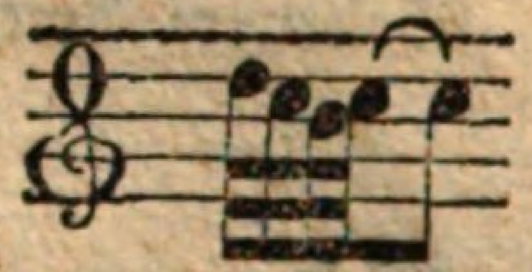
Ausführung: 

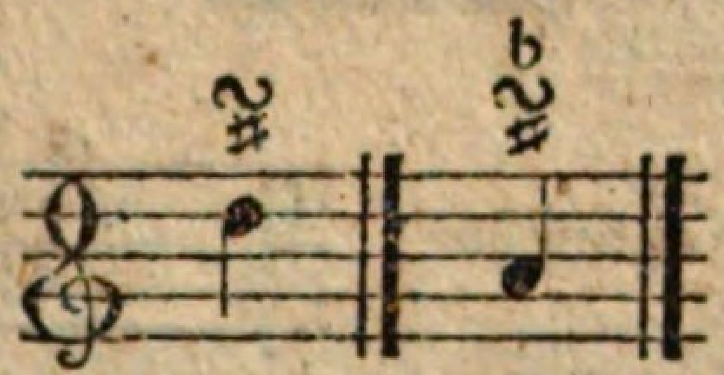
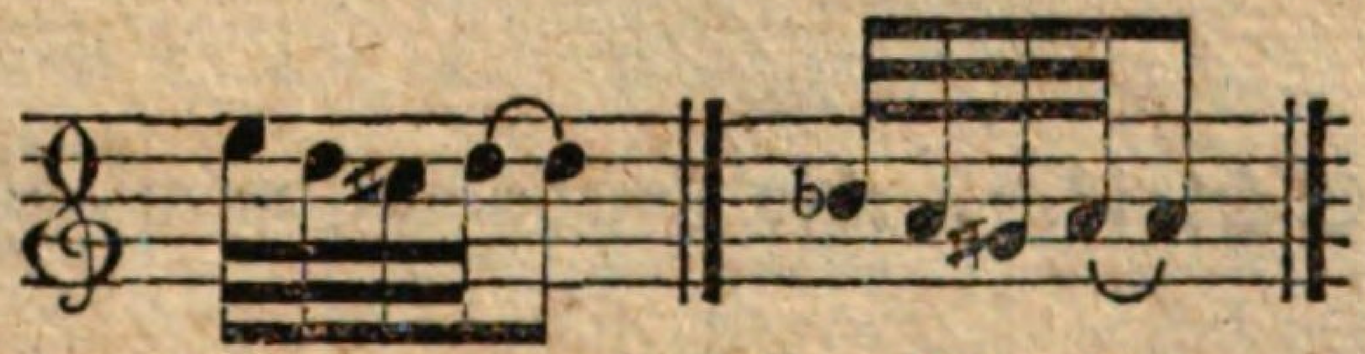
Bey dem **langen** Mordent wird die Hülfsnote mehr als einmal angeſchlagen; z. B.  das heißt:  Er kann deshalb nur auf Noten von längerer Dauer gebraucht werden. Beyde kommen meiſtens nur auf ſteigenden Noten vor.

§. 21.

Das **Battement** unterſcheidet ſich nur dadurch vom Mordenten, daß es nicht, wie jener, mit der Hauptnote, ſondern mit dem Hülfstone anfängt. Man zeigt es durch kleine Noten an; z. B. 

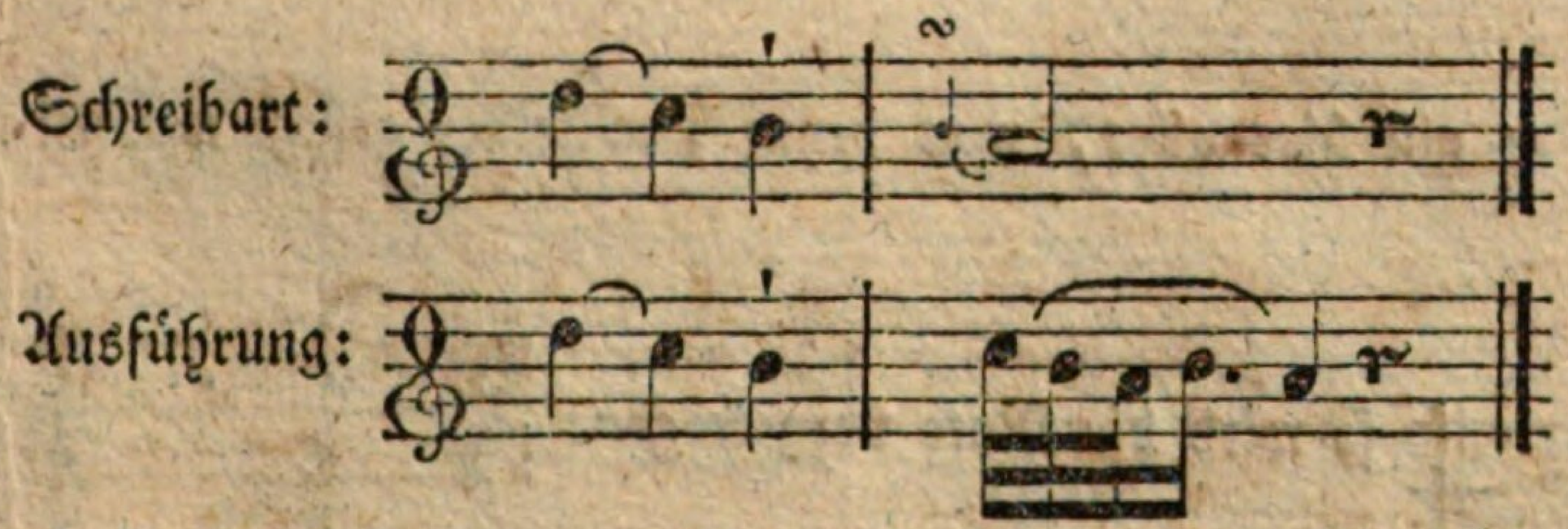
§. 22.

Der Doppelſchlag wird durch das Zeichen ∾ angegeben, und alſo ausgeführt:  das heißt:  *)

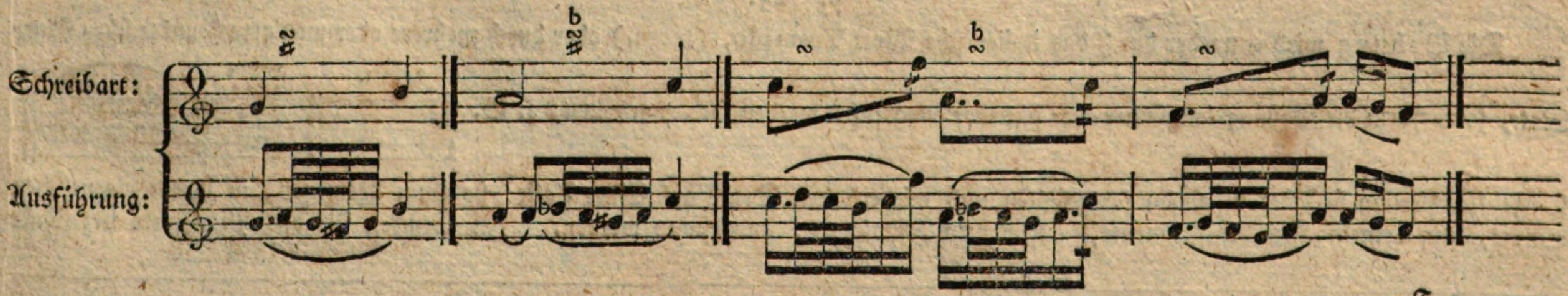
Wenn im Doppelſchlage ein Verſetzungszeichen gebraucht werden ſoll, wird dies über oder unter das Zeichen des Doppelſchlags geſetzt; z. B.  das heißt:  Zur genauern Ausführung ſollten die im Doppelſchlage vorkommenden Verſetzungszeichen, je nachdem es erforderlich iſt, über oder unter das Zeichen geſetzt werden. Man findet dieſe Sorgfalt nur bey wenigen Komponiſten, wodurch oft eine falſche Ausführung veranlaßt wird.

§. 23.

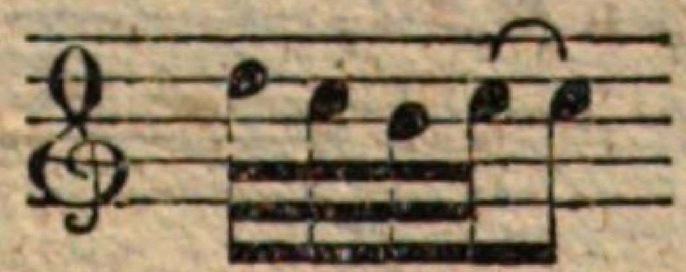
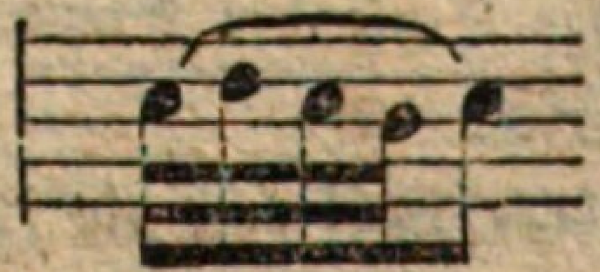
Der Doppelſchlag kömmt faſt auf allen Notengattungen vor, ſowohl in ſpringender, als in ſtufenweiſer Fortſchreitung. Stehet er auch auf veränderlich-langen Vorſchlägen, ſo wird er dennoch ganz, wie über einer Hauptnote ſtehend, ausgeführt; z. B.




Stehet ſein Zeichen aber, wie öfters, nicht über der Note, ſondern nach derſelben: ſo wird er auch erſt nach dem Anſchlage derſelben, und zwar ſo vorgetragen, daß er mit der folgenden Hauptnote ganz enge verbunden wird. Eben ſo iſt es, wenn er über einem Punkte ſtehet; z. B.

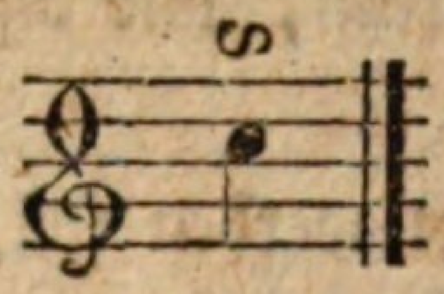
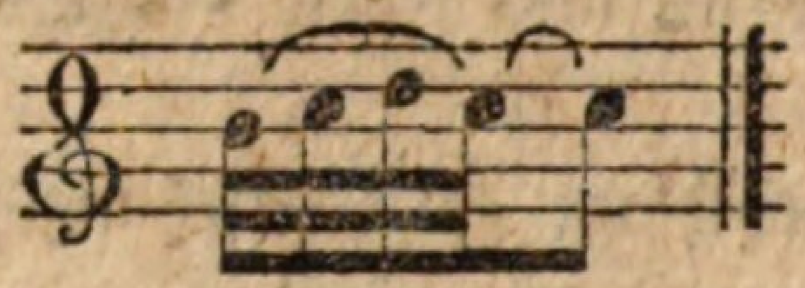


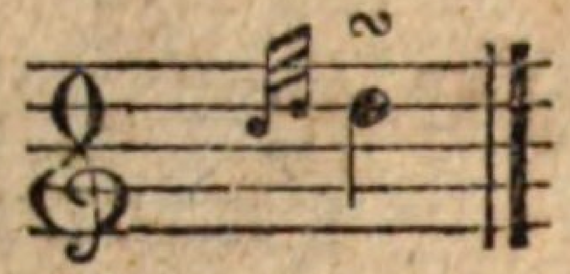
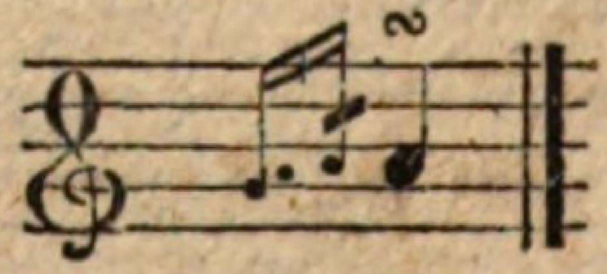


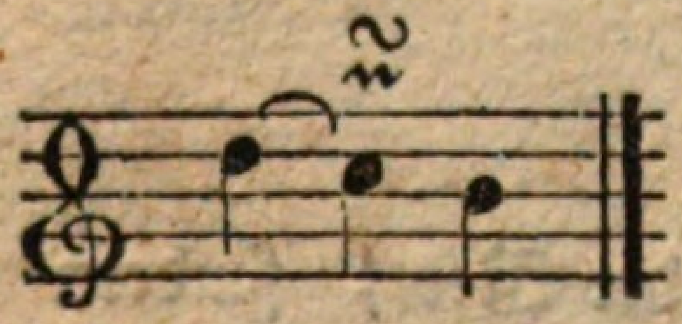
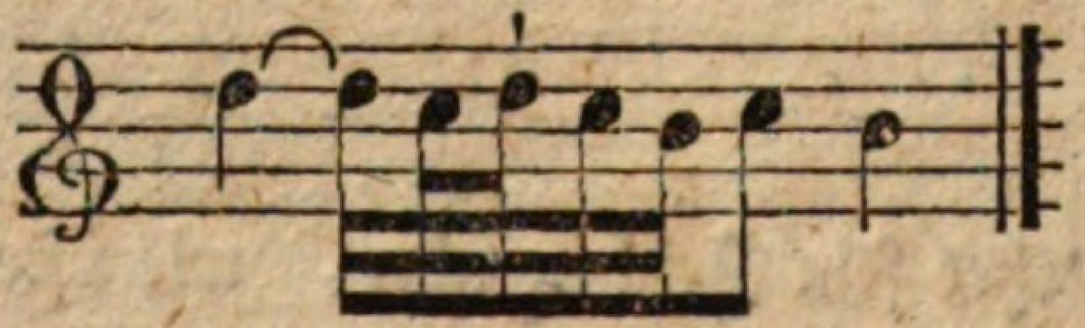
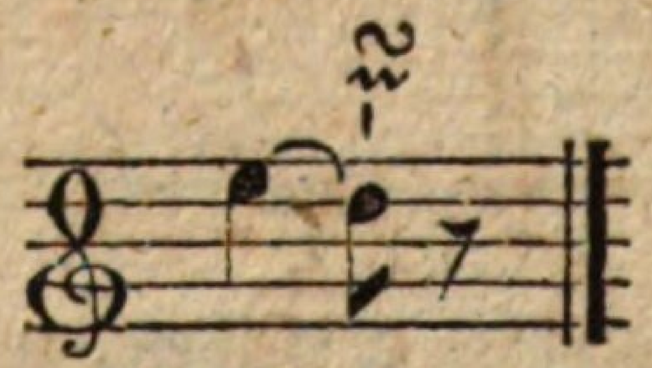
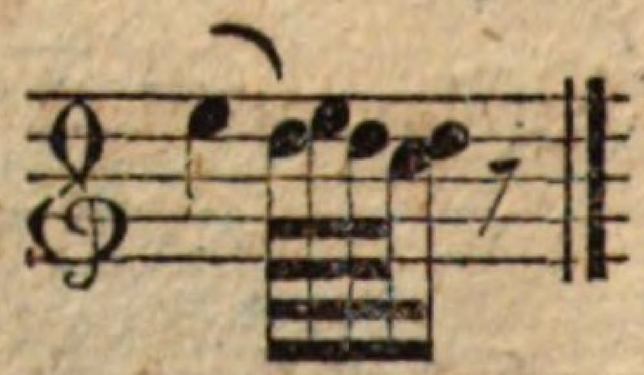

*) Der Doppelſchlag wird ſehr oft falſch ausgeführt, und zwar, anſtatt:  alſo:  Hat aber der Doppelſchlag keinen Zuſatz, ſo iſt er allezeit mit der höhern Hülfsnote anzufangen, und der zweyte Fall findet nur ſtatt, wenn der Doppelſchlag noch einen Vor-

§. 24.

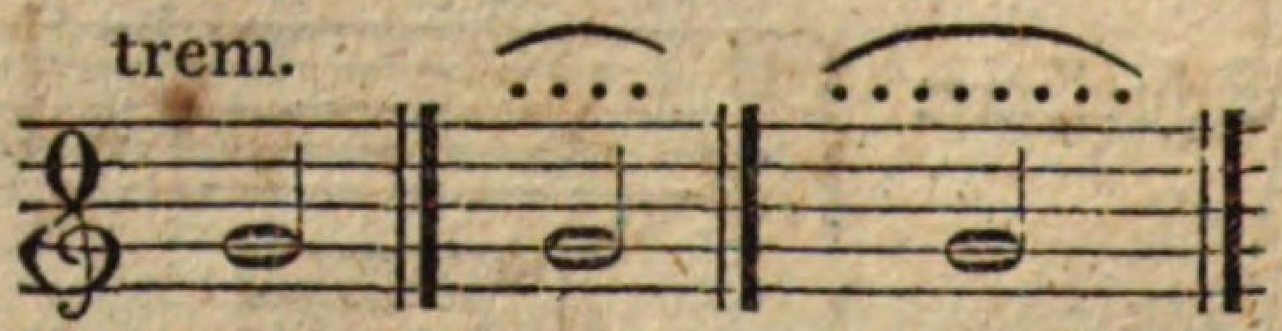
Seltenere Arten dieſer Verzierung ſind:

a) Der umgekehrte Doppelſchlag — bezeichnet:  auszuführen: 

b) Der Vorſchlag mit dem Schleifer, oder Zuſatze von unten — bezeichnet, entweder:  auszuführen: oder bezeichnet:  auszuführen:

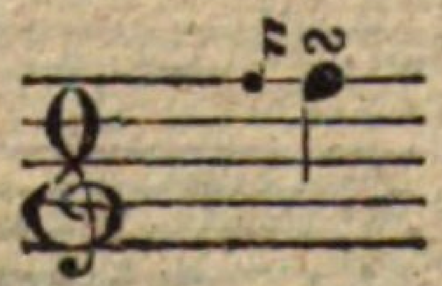
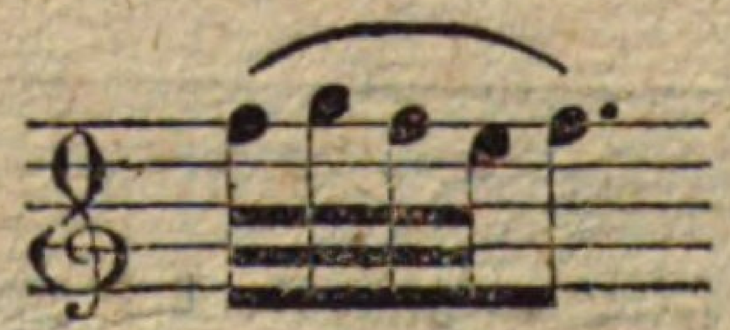
c) Der prallende Doppelſchlag — oder, was daſſelbe iſt, der Pralltriller mit dem Nachſchlage — wird bezeichnet:  und ausgeführt:  und es gilt hier alles, was beym Pralltriller geſagt worden iſt. Stehet unter jenem doppelten Zeichen noch ein Strich —  ſo wird die Note vorgetragen: 

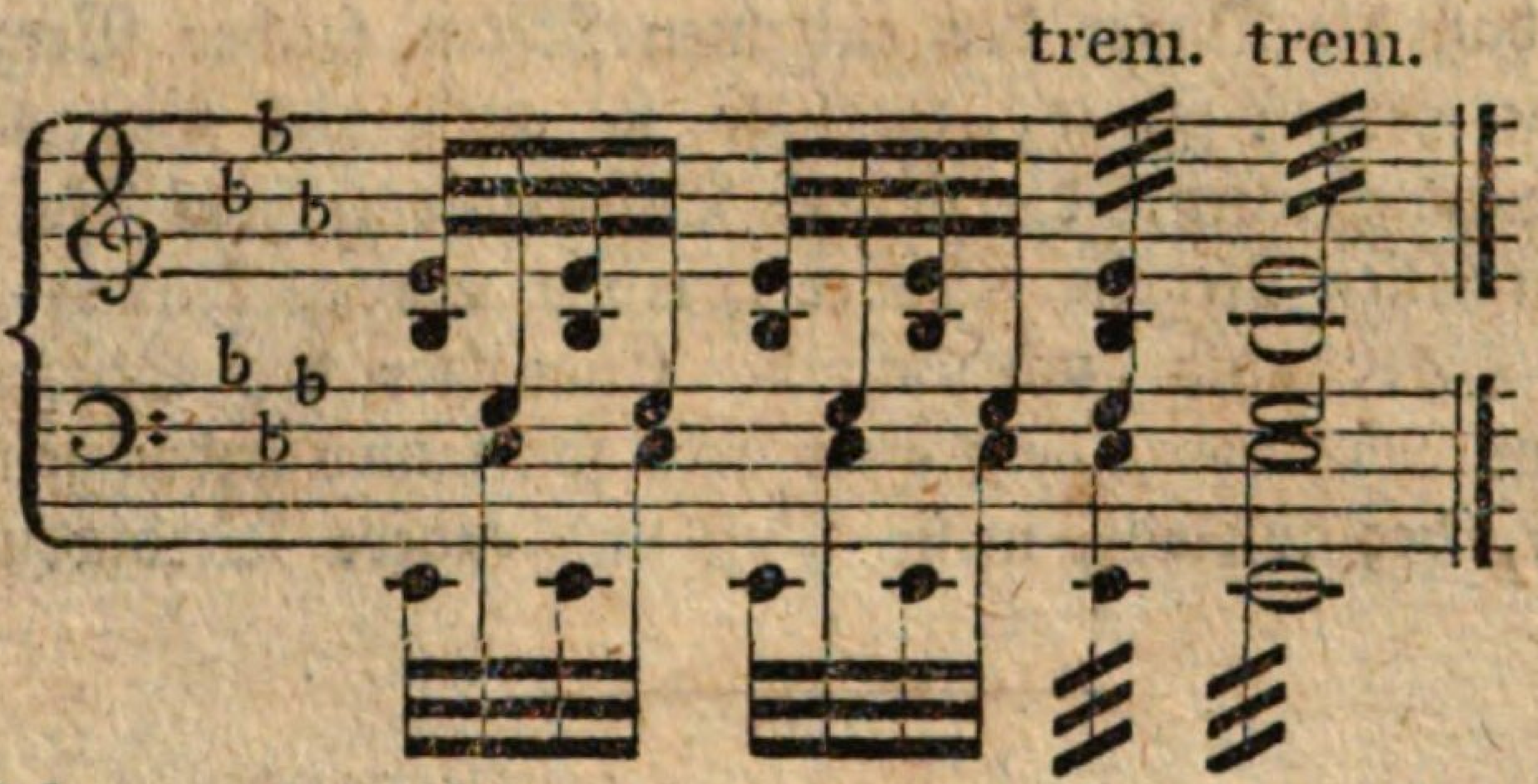
§. 25.

Die Bebung wird entweder durch das italieniſche Wort Tremolo, (trem.) oder durch mehrere oder wenigere Punkte über Einer Note, je nachdem die Bebung langſamer oder ſchneller ausgeführt werden ſoll, angedeutet; z. B. 

Dieſe Verzierung beſtehet in einem fortgeſetzten und wiederholten Druck auf Einer Taſte: ſie kann deswegen, in ihrem eigentlichen Sinne, auf keinem Klavierinſtrumente, außer dem Klavichord, ausgeführt werden. In Stücken für das Pianoforte bezeichnet

---

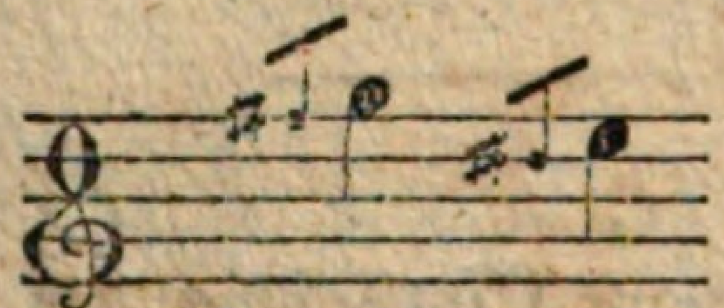
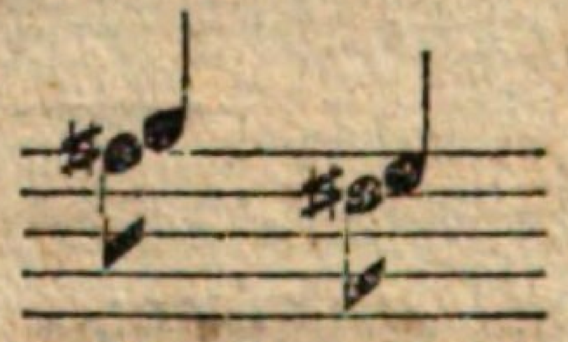
ſchlag als Hülfston auf der Stufe der Hauptnote hat; z. B.  das heißt:  In dieſem Falle nennet man ihn den geſchnellten Doppelſchlag, wohl auch die Rolle.

man mit dieſem Worte Stellen, wie 

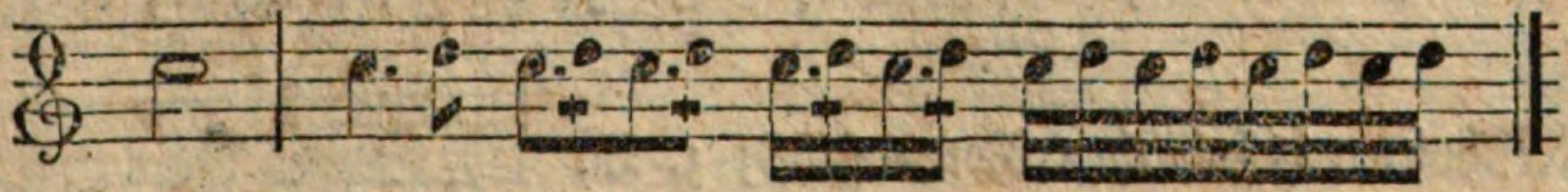
wo denn die Figur ſo ausgeführt wird, wie ſie hier im erſten Viertel ausgeſchrieben worden iſt.

§. 26.

Außer dieſen Verzierungen finden wir in Stücken von älterer Zeit noch folgende zwey:

a) Den Zuſammenſchlag, der alſo  oder  bezeichnet, und ſo ausgeführt wird, daß beyde Taſten zugleich angeſchlagen werden, doch ſo, daß der Finger von der kleinern oder tiefern Note ſogleich wieder aufgehoben, die zweyte, obere aber ihrer Geltung gemäß ausgehalten wird — welche Verzierung in neuern Stücken gar nicht mehr vorkömmt;

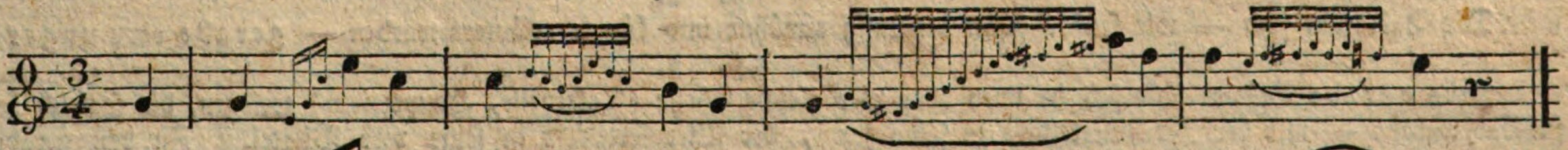
b) Den Zurückſchlag, der, wie er geſchrieben iſt, auch ausgeführt wird; z. B.

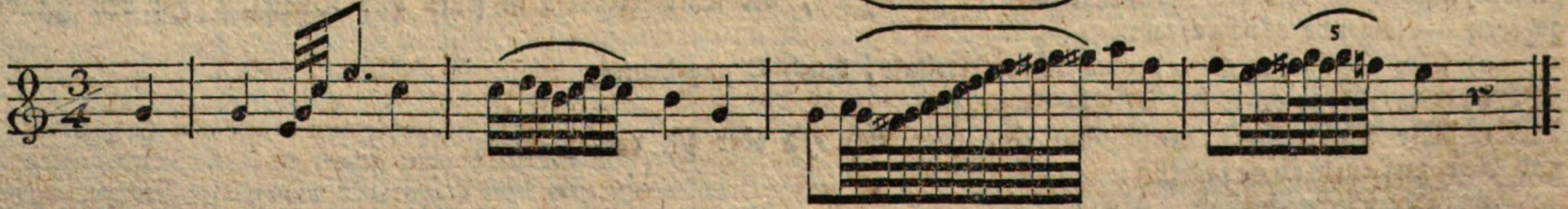


welche Verzierung noch, als Einleitung zum Schlußtriller nach einer verzierten Kadenz noch im Gebrauch iſt.

§. 27.

Willkührliche Verzierungen ſind die, deren Ausführung mehr dem Gefühl und Geſchmack des Spielers überlaſſen iſt. Wo ſie angegeben werden, zeigt man ſie mit kleinen Noten an; nicht-vorgeſchriebene anzubringen iſt nur dem erlaubt, der Kompoſition verſtehet und ſchon für die Kunſt ausgebildet iſt *). Eigene Benennungen für dieſe Verzierungen hat man nicht. Die kürzern (von drey oder vier Noten) verbindet man im Vortrage mit der auf ſie folgenden Hauptnote, wie die weſentlichen Manieren; die längern verbindet man in der Regel mit der ihnen vorhergehenden Hauptnote; z. B.

Schreibart: 

Ausführung: 


*) Wo dieſe anzubringen, und nach welchen Regeln ſie zu behandeln ſind, gehört in die Anweiſung zur Kompoſition.

(Man ſiehet aus dieſem Beyſpiel auch, daß die Dauer der einzelnen Noten ſolcher Verzierungen nur aufs Ohngefähr und in Beziehung aufs Ganze angegeben zu werden pflegt, weshalb ſie auch viel Genauigkeit und Sicherheit im Takte voraus-ſetzen. Da, wie ſchon ihre Benennung lehrt, die nähere Beſtimmung ihres Vortrags dem Spieler überlaſſen bleibt, ſo ergiebt ſich von ſelbſt, daß keine ſpeciellen Regeln darüber gegeben werden können, ſondern nur allgemeine — wie: daß durch ſolche Verzierungen nicht der Takt, aber auch nicht der Charakter des Stücks verletzt werden dürfe, weshalb man ſie bald mehr, bald weniger geſchwind vortragen, bald öfter bald ſparſamer anbringen müſſe ꝛc.) und daß ſie immer zugleich als Mittel angeſehen werden müſſen, der Melodie mehr Fluß und engere Verbindung zu verſchaffen.

---

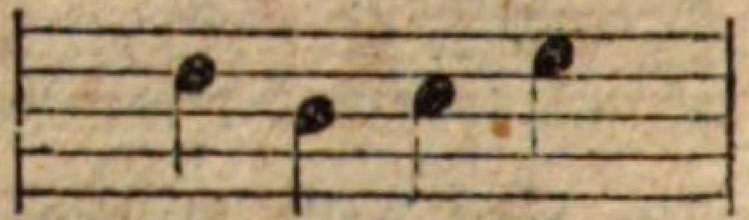
# Siebendes Kapitel.

## Vom Takte.

§. 1.

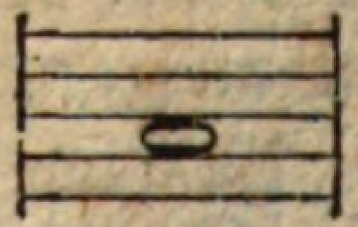
Takt nennet man im Allgemeinen die gleichmäßige und genaue Eintheilung der Töne in Anſehung der Zeit. Im Einzelnen bezeichnet man damit:

a) Die Taktart (die beſtimmte Weiſe dieſer Eintheilung). Man ſagt: das Stück hat geraden oder ungeraden, Zwey-Viertel oder Drey-Vierteltakt, d. h: es läßt ſich in Anſehung der Zeit in kurze Abſchnitte theilen, zu deren jedem zwey oder drey Viertelnoten u. dgl. gehören —

b) Die zwiſchen zwey ſolchen (mit Strichen bezeichneten) Abſchnitten befindlichen Noten ſelbſt; z. B. 

Man ſagt: das Stück hat zwanzig Takte, d. h. es läßt ſich in zwanzig ſolche Abſchnitte theilen —

c) Nicht genau genug ſagt man auch Takt ſtatt Tempo, (Bewegung des Stücks im Ganzen) z. B. das Stück iſt im lang-ſamen Takt geſchrieben.

d) Auch nennet man wohl die Note, die einen ſolchen Abſchnitt ausfüllet, z. B.  einen ganzen Takt.

§. 2.

Die Taktarten ſind — wie früher ſchon beyläufig erwähnt und kürzer erläutert worden — gerade oder ungerade.

§. 3.

Jede gerade Taktart läßt ſich in zwey oder vier gleiche Theile (Takttheile, Hauptzeiten) zerlegen, die ſogleich bemerklich und fühlbar werden — wie der Zweyvierteltakt in ſeine zwey, der Viervierteltakt in ſeine vier Viertel. Zu den geraden Taktarten gehören — folgende einfachen:

a) Der ſogenannte ganze, oder Viervierteltakt, durch C angedeutet;
b) Der Zweyvierteltakt, 2/4 bezeichnet;
c) Der Allabrevetakt, gewöhnlich ₵, aber auch 2/2 oder 𝕿 vorgezeichnet;

und dieſe zuſammengeſetzten:

d) Der Sechsachteltakt, 6/8,
e) Der Sechsvierteltakt, 6/4,

f) Der Zwölfachteltakt, 12/8,
g) Der Zwölfvierteltakt, 12/4.

§. 4.

Jede ungerade Taktart läßt ſich in drey gleiche Taktheile (Taktglieder, Hauptzeiten) zerlegen, die ſogleich bemerklich und fühlbar werden — wie der Dreyvierteltakt in ſeine drey Viertel. Zu den ungeraden Taktarten gehören — folgende gleich = zuſammengeſetzten:

a) Der Dreyvierteltakt, 3/4,
b) Der Dreyzweyteltakt, 3/2,
c) Der Dreyachteltakt, 3/8,

und dieſe ungleich = zuſammengeſetzten:

d) Der Neunviertel = (9/4) und
e) Der Neunachteltakt (9/8).

§. 5.

Jede Taktart wird zu Anfange des Stücks, nach den Schlüſſeln und Verſetzungszeichen angezeigt; z. B.

Aendert ſich die Taktart im Laufe eines Stücks, ſo wird es auf gleiche Weiſe bezeichnet.

§. 6.

In Abſicht auf den mehrern oder mindern Nachdruck, welchen die verſchiedenen Taktglieder beym Vortrage erhalten, theilt man ſie in gute oder ſchlechte; die erſtern erhalten allezeit mehr Nachdruck, weshalb auch auf ſie beym Geſange die langen Sylben des Textes fallen müſſen. So iſt im Ctakte das erſte und dritte Viertel gut, das zweyte und vierte ſchlecht, im 2/4takte das erſte Viertel gut, das zweyte ſchlecht, im 6/8takt das erſte punktierte Viertel (erſte Taktglied) gut, das zweyte ſchlecht ꝛc. *)

---

## Achtes Kapitel.

### Von der Fingerſetzung (Applikatur).

§. 1.

Die Lehre von der Fingerſetzung zeigt, wie man die Töne eines Klavierinſtruments in allen Beziehungen auf einander, und in jedem Grade der Bewegung, der Stärke und der Schwäche gleich = deutlich, leicht und bequem angeben kann **)

---

*) Die genaue Befolgung des Takts (Takthalten) iſt ein unerläßliches Erforderniß zum guten Spiel: der Lehrer hat deshalb sehr über dieſer Befolgung zu halten. Wo natürliches Taktgefühl iſt, (es iſt aber, bey einigermaßen ausgezeichneter Anlage zur Muſik überhaupt, gewöhnlich vorhanden) wird es ihm nicht ſchwer werden, wohl aber, wo es an dieſem Gefuhl fehlt, und wo nur lange und ſtrenge Uebung nachhelfen können. Hülfsmittel ſind: Man laſſe den Schüler einige leichte Uebungspaſſagen oft nach einander ſpielen und bezeichne während des Spiels den Takt und deſſen Theile durch Worte oder Zeichen. Man ſpiele auf demſelben oder einem andern Inſtrumente die Melodie Anfangs mit, und wenn der Schüler ihrer ſo mächtig iſt, verändere man ſie, in Abſicht auf den Takt, immer ſchwerer und ſchwerer. Da das richtige Pauſiren einen weſentlichen Theil des Takthaltens ausmacht, wähle man bey Zeiten Stücke, worin der Schüler auch in dieſem geübt wird.

**) Die genaueſte Kenntniß der richtigen Fingerſetzung kann ohne beträchtliche Gelenkigkeit der Finger zu keinem, auch nur einigermaßen fertigem Spiele verhelfen: man ſorge deshalb früh dafür, daß die Finger beyder Hände durch Uebung dieſe Gelenkigkeit erhalten, und ſchwere und leichte Paſſagen, in

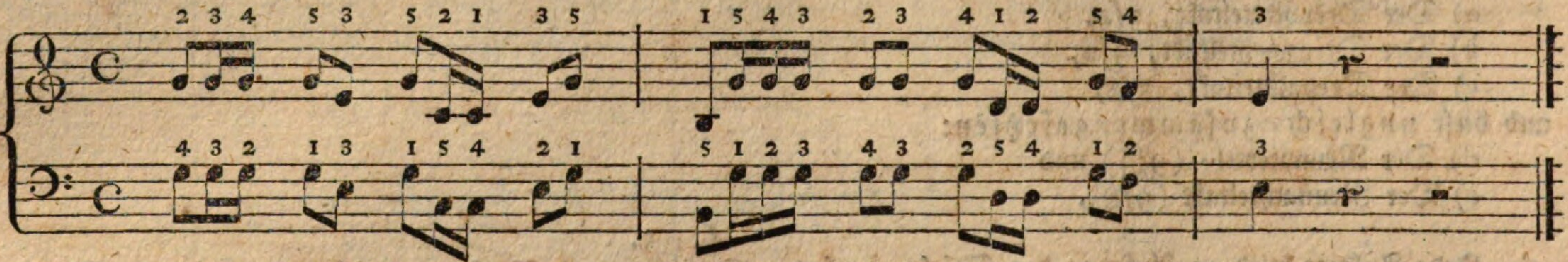
§. 2.

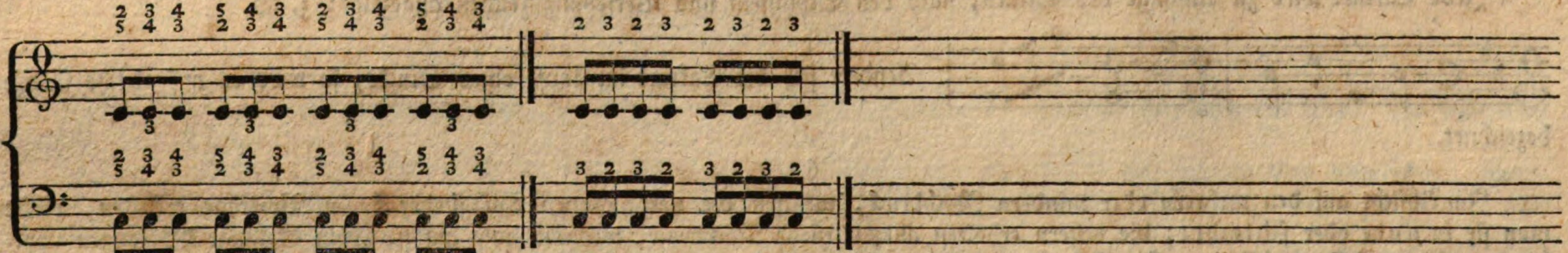
Da hierbey auf eine richtige und gute Haltung der Hände und Finger ſehr viel ankömmt: ſo mache man ſich mit den Regeln, die über dieſen Gegenſtand in der Einleitung dieſer Schrift (S. 4., §. 9.) gegeben worden ſind, bekannt, und nehme nun vorerſt dazu, was hier über den Gebrauch der Finger im Allgemeinen geſagt wird *):

a) Man nehme für jeden Anſchlag der Taſte einen beſondern Finger, auch wenn dieſelbe Taſte mehrmals unmittelbar nach einander angeſchlagen werden muß; z. B. **)

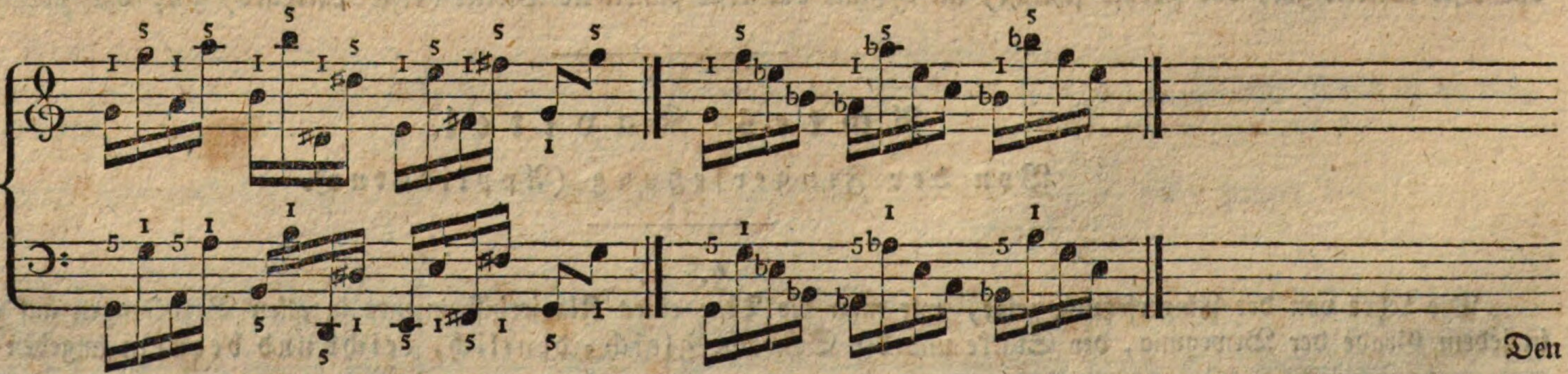
Rechte Hand.

Linke Hand.





b) Man ſetze den Daumen nur dann auf die Obertaſten, wenn weite, ſpringende Figuren — wie Oktaven u. dgl. es verlan-gen; z. B.



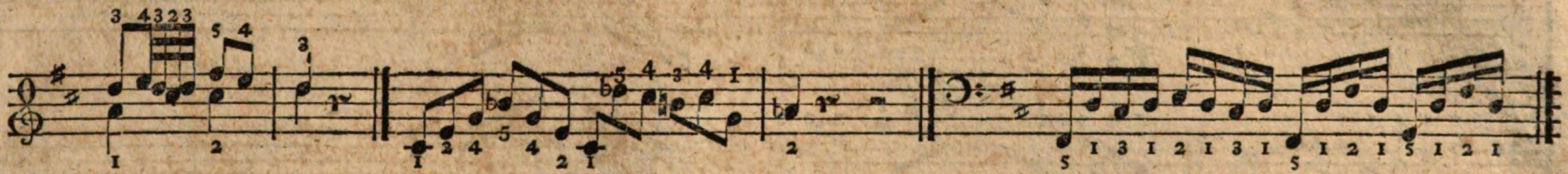
Den

jedem Grade der Stärke, Schwäche, Ab- und Zunahme, jede Hand einzeln und beyde zuſammen, ausführen können. Zur Erreichung dieſes Endzwecks werden die, dieſem Kapitel angehängten Fingerübungen, die in jeder Gattung vom Leichteſten zum Schwereſten fortſchreiten, dienen können. Wegen dieſer angehängten Beyſpiele, und auch, um den Raum nicht ohne Noth zu verſchwenden, ſind die Beyſpiele im Texte dieſes Kapitels ſparſamer angebracht worden.

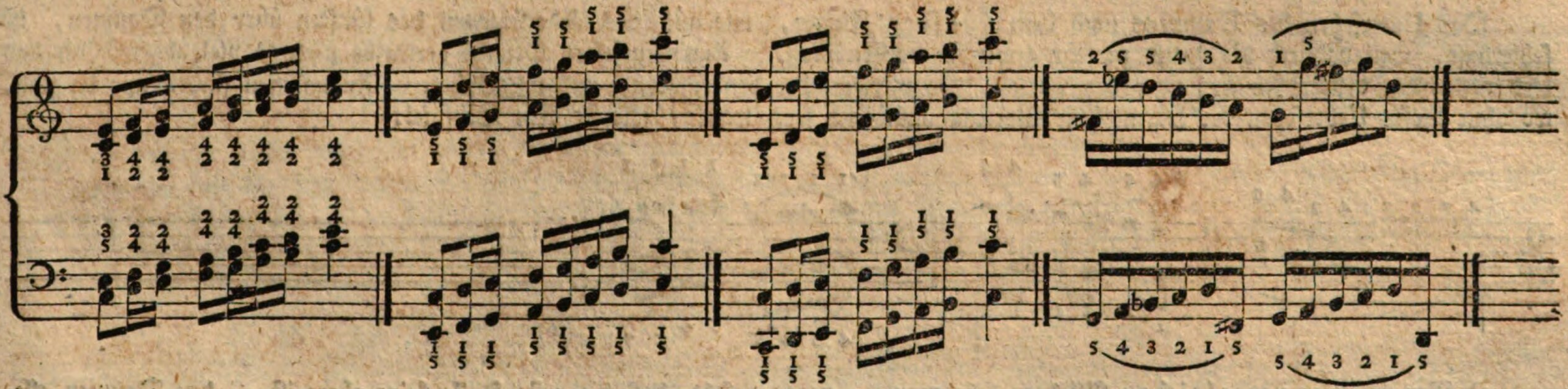
*) Allgemeine Regeln zu geben, die für jeden einzelnen Fall genügten, iſt, der vielen Ausnahmen wegen, unmöglich. Darum wird die Uebung einer und derſelben Paſſage in verſchiedener Applikatur ſehr nützlich und empfehlenswerth.

**) Wenn die Finger mit Zahlen angedeutet werden, ſo bezeichnet 1 den Daumen, 2 den Zeigefinger, 3 den Mittelfinger ꝛc. Einige Muſiklehrer bezeichnen zwar den Daumen mit 0, den Zeigefinger mit 1 ꝛc. Dieſe Bezeichnungsart gehört aber nur den Streichinſtrumenten, wo bekanntlich der Dau-men

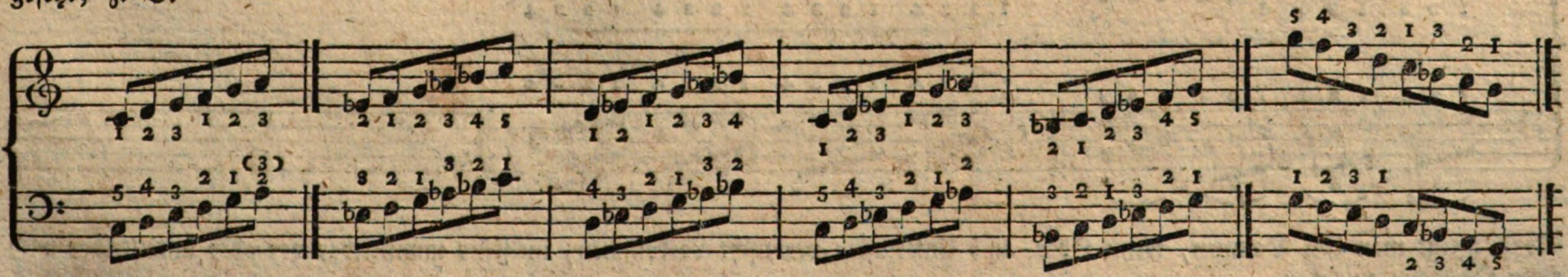
Den Gebrauch des kleinen Fingers ſchränke man aber nicht ſo ſehr ein, als öfters geſchiehet, und bediene ſich deſſen auch auf den Obertaſten in Fällen, wie



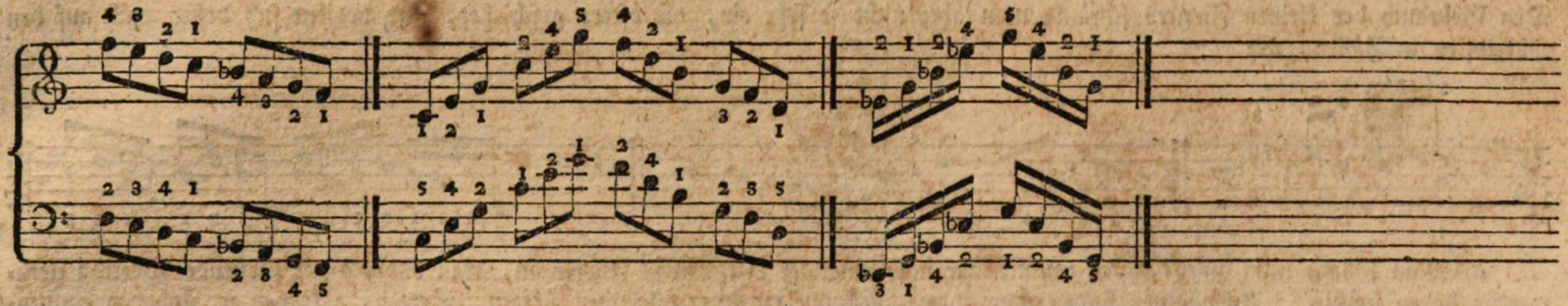
c) Man ſchlage nicht zwey Taſten unmittelbar nach einander mit Einem Finger an, weil dadurch der fließende Vortrag nothwendig leiden müßte. Ausnahmen finden ſtatt, bey ſchnell auf einander folgenden Terzen, Sexten, Oktaven ꝛc. und bey einſtimmigen ſpringenden Sätzen, wo der Daumen in der rechten Hand die tiefſte und in der linken die höchſte Note berühren muß; z. B.



d) Sind bey aufſteigenden Tönen in der rechten Hand deren mehr als fünf, (ſtufenweis oder ſpringend vorkommend;) oder auch, ſind deren zwar nicht mehr, als fünf, der erſte muß aber durch eine Obertaſte, mithin nicht mit dem Daumen, angegeben werden: ſo ſetze man den Daumen unter, und zwar nach dem zweyten, dritten oder vierten Finger; tritt derſelbe Fall ein, aber bey herunterſteigenden Tönen: ſo ſchlage man den zweyten, dritten oder vierten Finger über den Daumen weg. In der linken Hand wird aufſteigend mit den längern Fingern über den Daumen übergeſchlagen, und abſteigend der Daumen untergeſetzt; z. B.

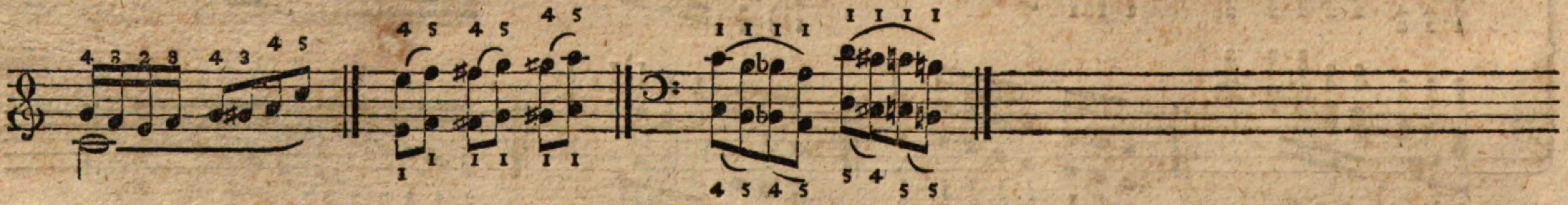


men nie zum Greifen gebraucht wird, und folglich, wenn vom Greifen der Töne die Rede iſt, der Zeigefinger allerdings der erſte, der Mittelfinger der zweyte ꝛc. wird.

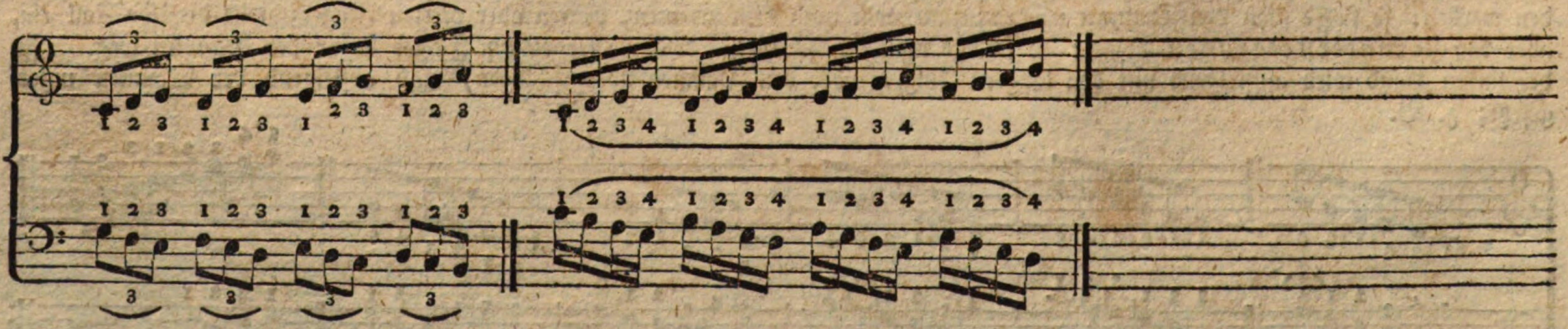


(Dieſe Fälle werden ſämmtlich durch die angehängten Uebungsſtücke anſchaulich gemacht und genau beſtimmt).

Das Unterſetzen des Daumens nach dem **fünften** Finger, wie auch das Ueberſchlagen des fünften über den Daumen, iſt fehlerhaft, weil dadurch die Hand zu ſehr gewendet werden muß. Aus demſelben Grunde vermeide man ſo viel als möglich das Ueberſetzen des dritten Fingers über den vierten, des vierten über den fünften, und umgekehrt. Ausnahmen finden nur da ſtatt, wo ohne dieſes Ueberſetzen der angemeſſene Vortrag unmöglich ſeyn würde, wie in dem Beyſpiel:



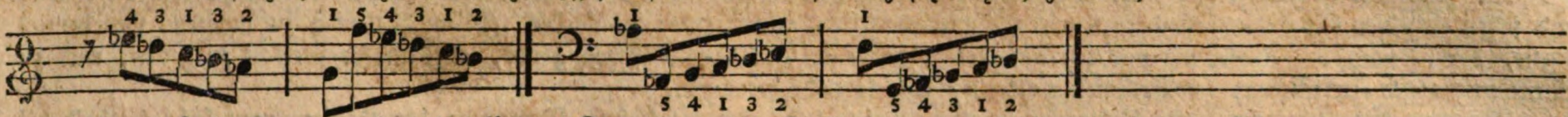
e) Bey Figuren von **gleichen** Gliedern ſetze man — vorausgeſetzt, daß die erſte Taſte keine obere iſt — den Daumen allezeit auf die erſte Note. Der Vortrag wird dadurch, beſonders bey genau zu verbindenden Noten, gleichmäßiger; z. B.



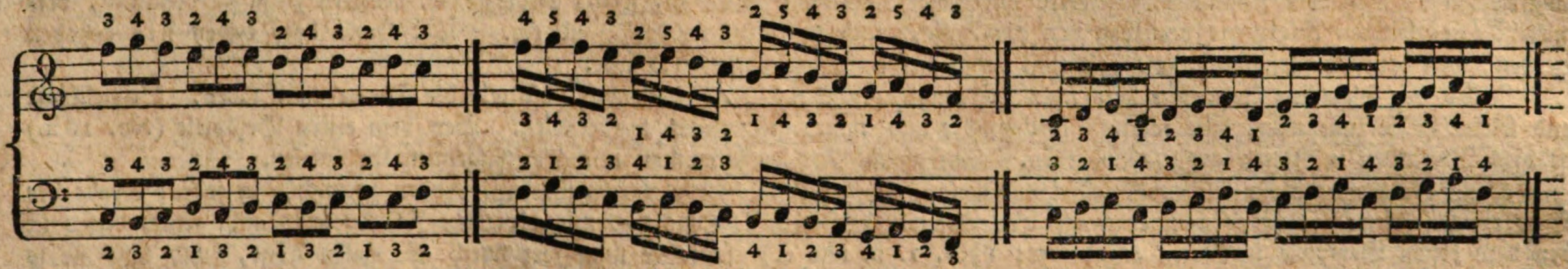
Sonſt pflegt man den Daumen, wenn Ober- und Untertaſten vermiſcht vorkommen, meiſtens unmittelbar vor oder unmittelbar nach einer Obertaſte zu ſetzen.

f) Bey ſtufenweiſer Fortſchreitung ſetze man die Finger der Reihe nach; es wäre denn, daß in dieſer Reihe der Daumen auf eine Obertaſte zu ſtehen käme, oder daß eine Folge von Tönen ohne Auslaſſen oder früheres Einſetzen eines Fingers nicht dem

Vortrag angemeſſen auszuführen wäre — wo man denn im erſten Falle einen oder auch zwey Finger in der Reihe zu übergehen, und den Daumen früher, als ihn die Reihe trifft, auf eine Untertaſte einzuſetzen hat; z. B. *)

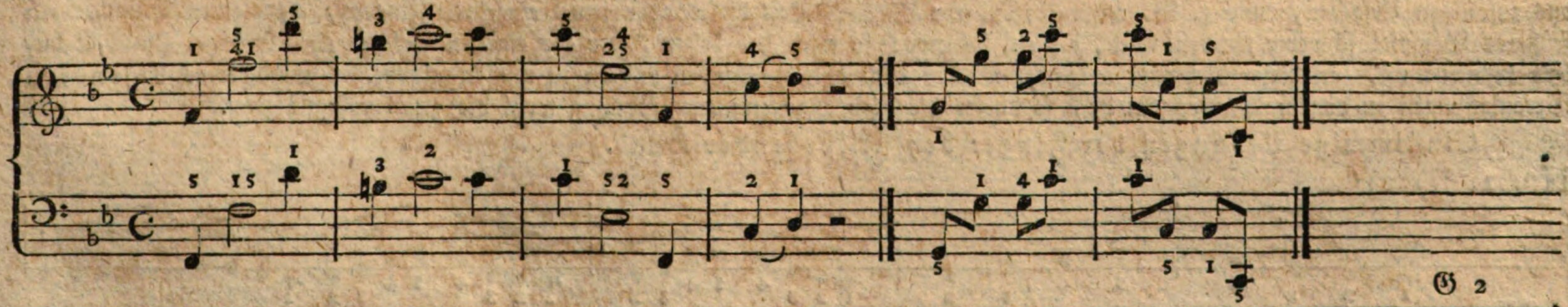


im zweyten Falle ſetzt man einen der längern Fingern an die Stelle des andern näherliegenden; z. B.



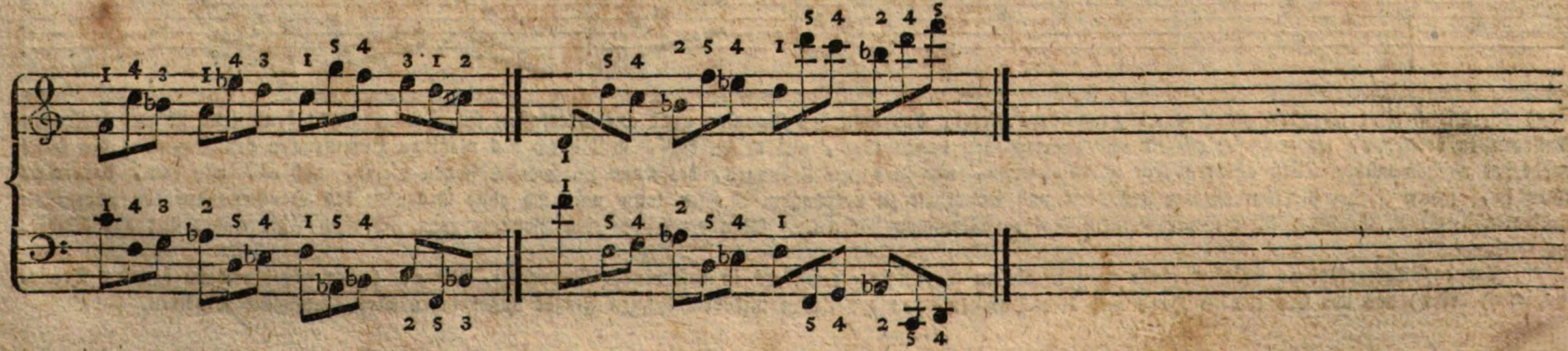
(Noch mehrere Fälle dieſer Art wird man in den Beyſpielen finden, die dieſem Kapitel angehängt ſind).

g) Man ſetze bey Sprüngen, die außer dem Umfang einer Oktave liegen, und wo einer dem andern unmittelbar folgt, zwey Finger nach einander auf Eine Taſte, beobachte aber dabey genau, ob die Note, wo der Wechſel des Fingers ſtatthaben ſoll, ein- oder zweymal angeſchlagen werden müſſe; im erſten Falle muß der nachzuſetzende Finger in demſelben Augenblick die Taſte berühren, in welchem der zuerſt angewendete Finger aufgehoben wird, damit kein doppelter Anſchlag gehört werde; z. B.



G 2

*) Von dieſem Uebergehen oder Auslaſſen einzelner Finger kann man auch bey manchen ſpringenden Figuren mit Vortheil Gebrauch machen; z. B.



§. 3.

Die folgenden Uebungen ſind nicht abgefaßt worden, um allein eine richtige Applikatur zu lehren, ſondern zugleich die Hände und jeden einzelnen Finger insbeſondere durch alle mögliche Arten von Figuren zu ſtärken, feſt und gelenkig zu machen, und demjenigen, der ſie nach der Anweiſung und bis zur Möglichkeit einer genauen Ausführung übt, alles in die Gewalt zu geben, was zu einem mechaniſch-trefflichen, (vollkommen richtigen) Spiele erfordert wird.

Bey der erſten Gattung dieſer Uebungen vermeide man jede, auch die kleinſte Bewegung der Hand: man hebe deshalb die längern Finger nach dem Anſchlage, beſonders wenn die Bewegung ſchnell iſt, nicht aufwärts, ſondern ziehe ſie vielmehr, vermittelſt eines leichten Abgleitens derſelben von der Taſte, nach dem Innern der Hand ein. Die Hand darf dabey nie gehoben werden, weil der Daumen ſonſt die Kraft zum gehörigen Anſchlage verlieren würde.

Jede der folgenden Uebungen laſſe man erſt langſam ſpielen; nach und nach, ſo wie die Finger an Stärke, Schnellkraft und Gelenkigkeit zunehmen, laſſe man ſie geſchwinder und immer geſchwinder wiederholen. Bey dem erſten Beyſpiele (No. 1. a.) iſt dies Verfahren in Noten ausgeſetzt worden. Auf gleiche Art verfahre man mit allen folgenden Beyſpielen.

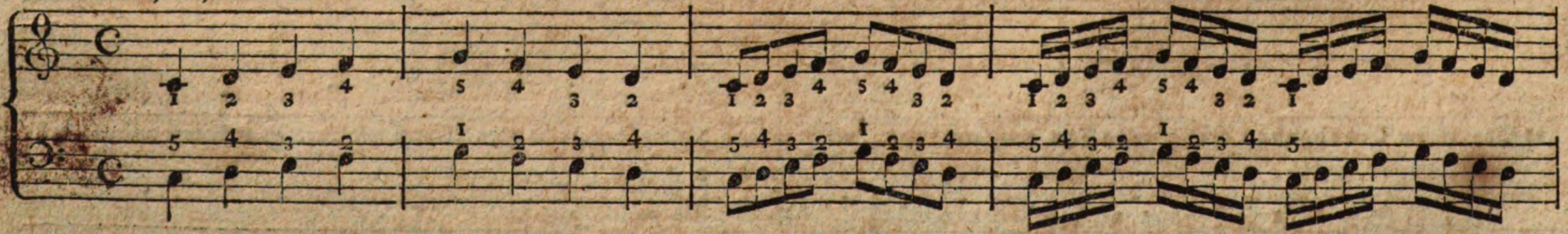
Kann der Lernende ein ſolches Beyſpiel mit beyden Händen, mit jeder einzeln und mit beyden zugleich, in jedem Grade der Bewegung ſpielen: ſo fange man es mit jeder Taſte in derſelben Tonfolge und mit gleicher Fingerſetzung an. Auch dieſes iſt bey dem erſten Beyſpiele in Noten angedeutet; (No. 1. b. und c.) ſo fahre man fort durch alle halbe Töne, und laſſe ſie ſo lange üben, bis der Schüler ſie in jeder Lage und Folge fertig vortragen kann. Dieſes Verſetzen (Transponiren) einer Paſſage iſt nicht genug zu empfehlen, weil dadurch die Finger frühzeitig an verſchiedene Lagen und Stellungen gewöhnt werden. *)

Um auch das Taktgefühl bey dieſen Uebungen zu ſchärfen, ſo laſſe man, wie in den Anmerkungen angegeben wird, gewiſſe einzelne Hauptnoten ſcharf markiren.

Uebrigens ſind zwar die Uebungsſtücke ſo geordnet, daß ſie immer vom leichtern zum Schwerern fortſchreiten; da aber dennoch aus zufälligen Urſachen, wie z. B. wegen beſonderer Ungelenkigkeit dieſes oder jenes einzelnen Fingers, dem einen Schüler ein früheres Beyſpiel ſchwerer werden kann, als ein ſpäteres: ſo wird der Lehrer, der die eigenen Talente oder Mängel ſeines Schülers kennen muß, an dieſer Ordnung ändern, was er nach den Umſtänden ändern zu müſſen glaubt. Sind keine beſondern Veranlaſſungen zu dieſem Verwechſeln da, ſo dürfte die hier angenommene Ordnung wohl die zweckmäßigſte ſeyn.

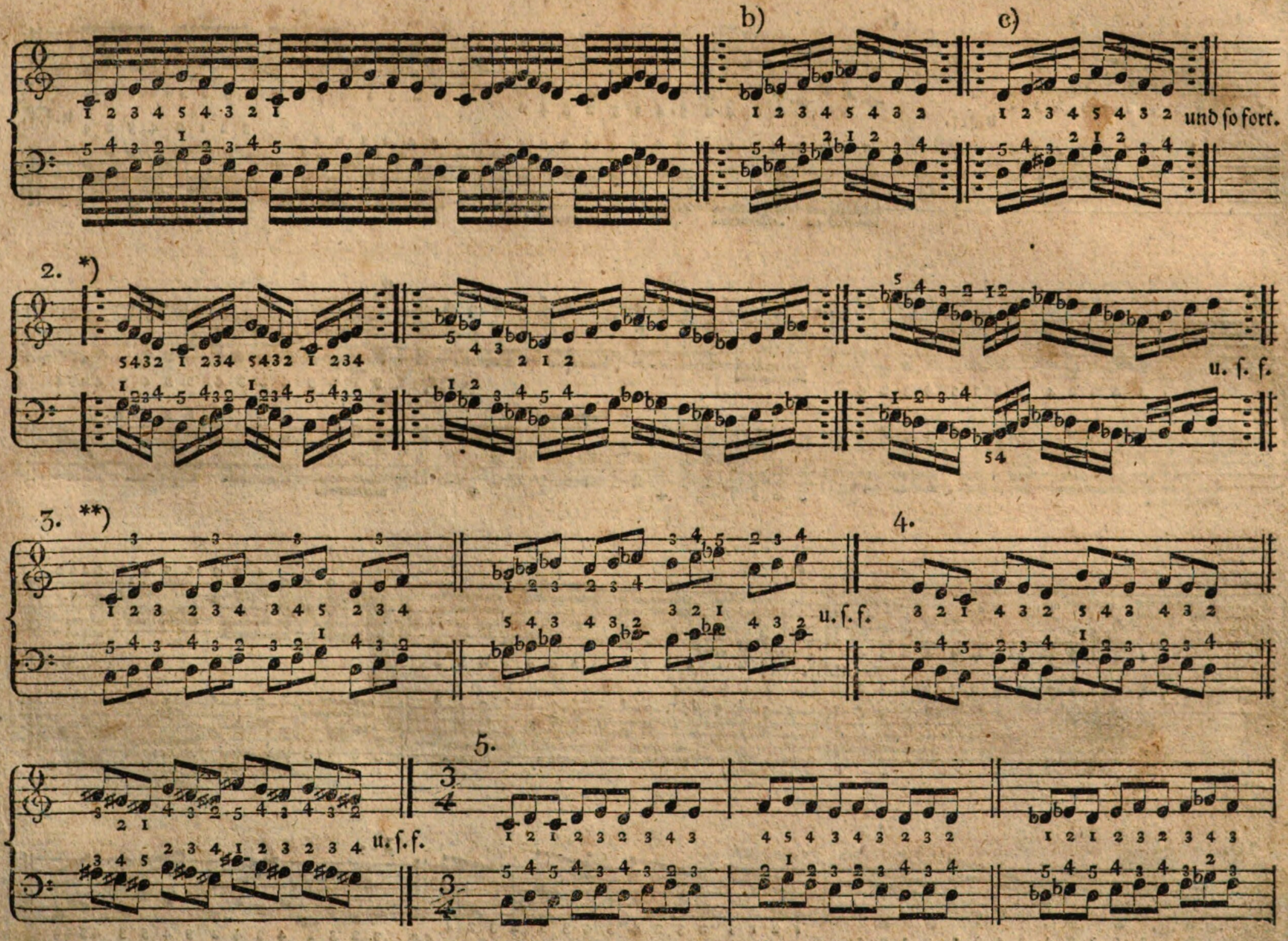
### Einſtimmige Uebungen der Finger bey ſtillſtehender Hand.

No. 1. **) a)



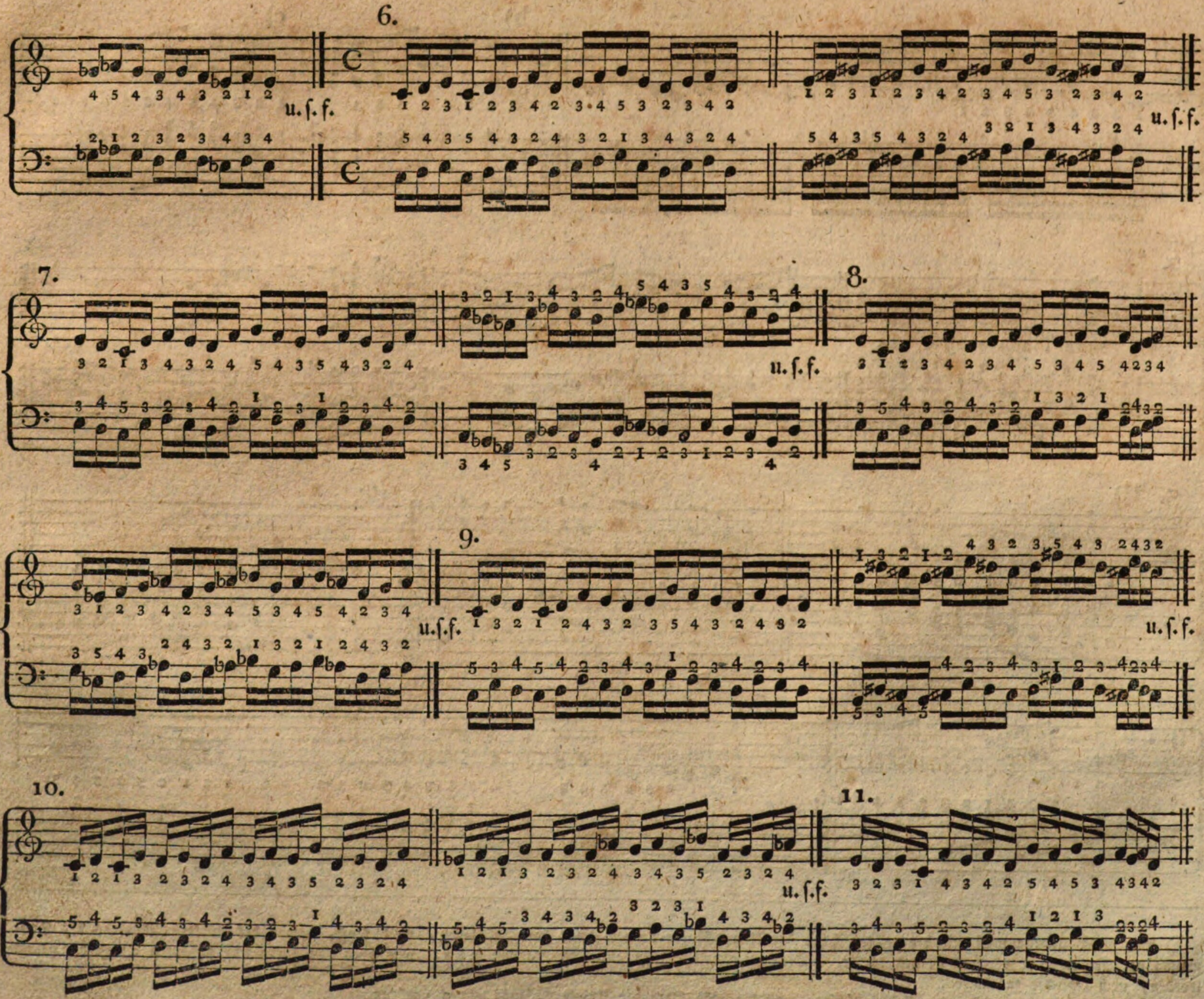
*) Hiermit ſtreitet die oben gegebene allgemeine Regel, daß man den Daumen nicht auf Obertaſten ſetzen ſolle, nicht; denn jene iſt von laufenden Paſſagen zu verſtehen, wo man ſich allezeit mit Ueberſchlagen helfen kann, und helfen darf, weil durch das plötzliche Hinaufrücken des Daumens die Hand verdrehet werden müßte. Ein anderes aber iſt es, wenn, wie in dieſen Uebungen, die Hand unbeweglich ſtehen bleibt, und es, wie hier, darum zu thun iſt, jedem Finger die ihm nöthige Fertigkeit und Sicherheit zu verſchaffen. Hier kann man ſich ohne Bedenken des Daumens auf den Obertaſten bedienen. C. P. E. Bach ſtimmt mit meinem Rathe vollkommen überein. Man vergleiche ſeine Sonaten zum „Verſuch, die wahre Art das Klavier zu ſpielen."

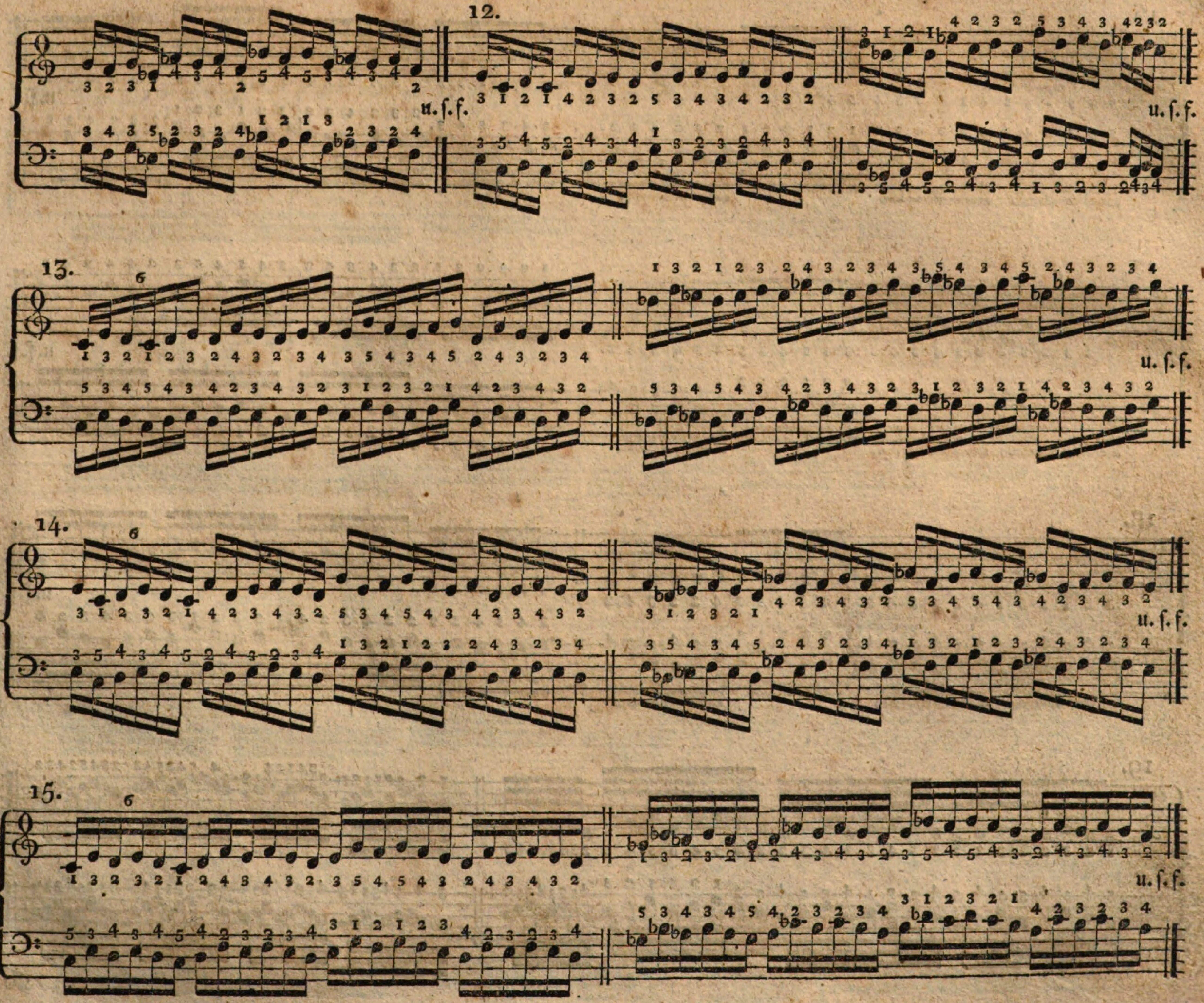
**) Um das Taktgefühl zu ſchärfen, laſſe man in dieſem Beyſpiele, beſonders in geſchwinder Bewegung, das c, (oder wie die Taſte bey der Transponirung heißt) das von der rechten Hand mit dem Daumen, von der linken mit dem kleinen Finger angeſchlagen wird, vorzüglich markiren.

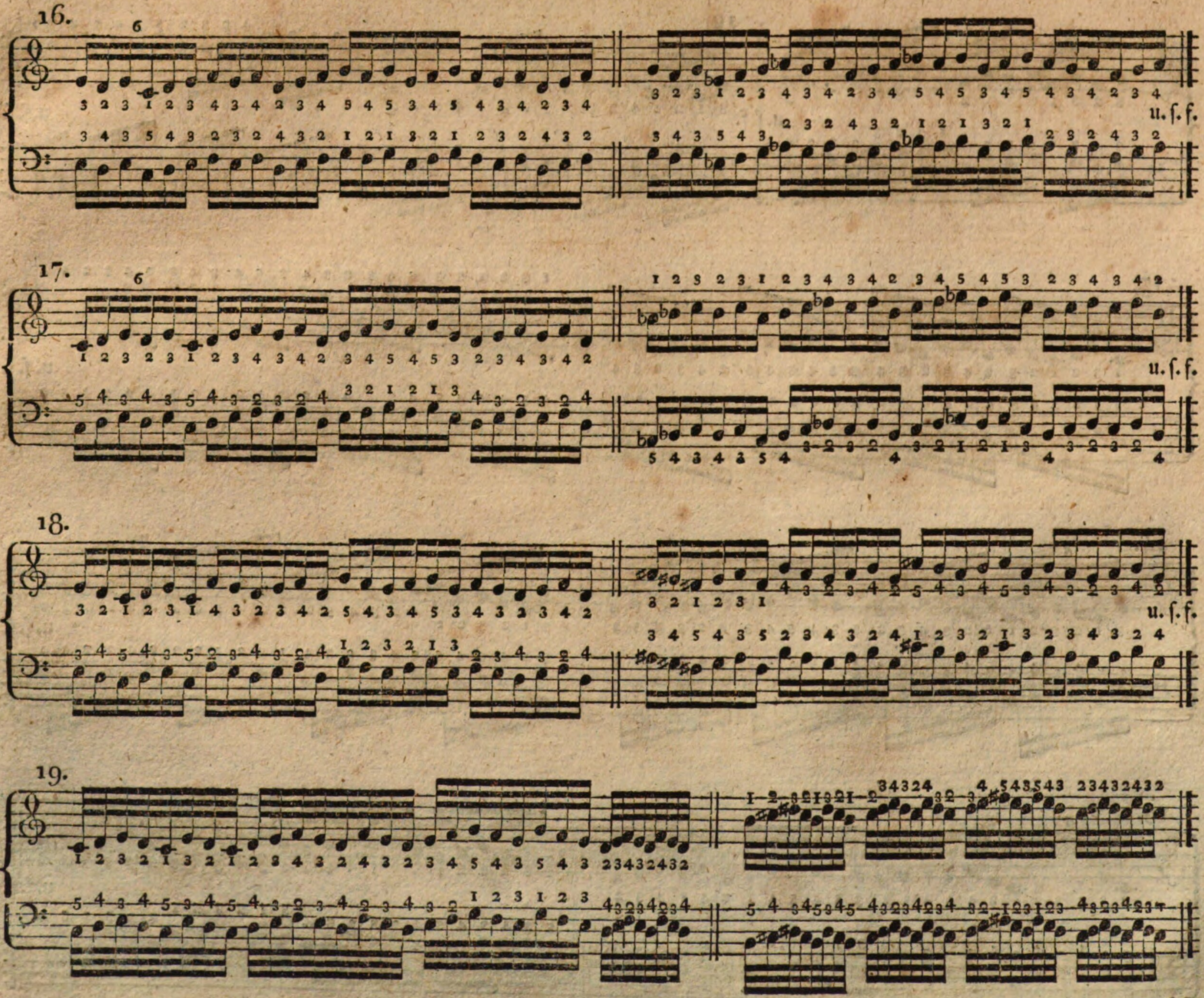



*) Bey dieſer Uebung muß mit der rechten Hand der kleine Finger immer etwas ſtark anſchlagen, weil ſonſt, wegen des ſtärkern Anſchlags des Daumens, der Accent leicht verrückt werden dürfte. Dieſe Beyſpiele können auch Veranlaſſung geben, was oben von guten und ſchlechten Taktzeiten geſagt worden, noch faßlicher zu machen.

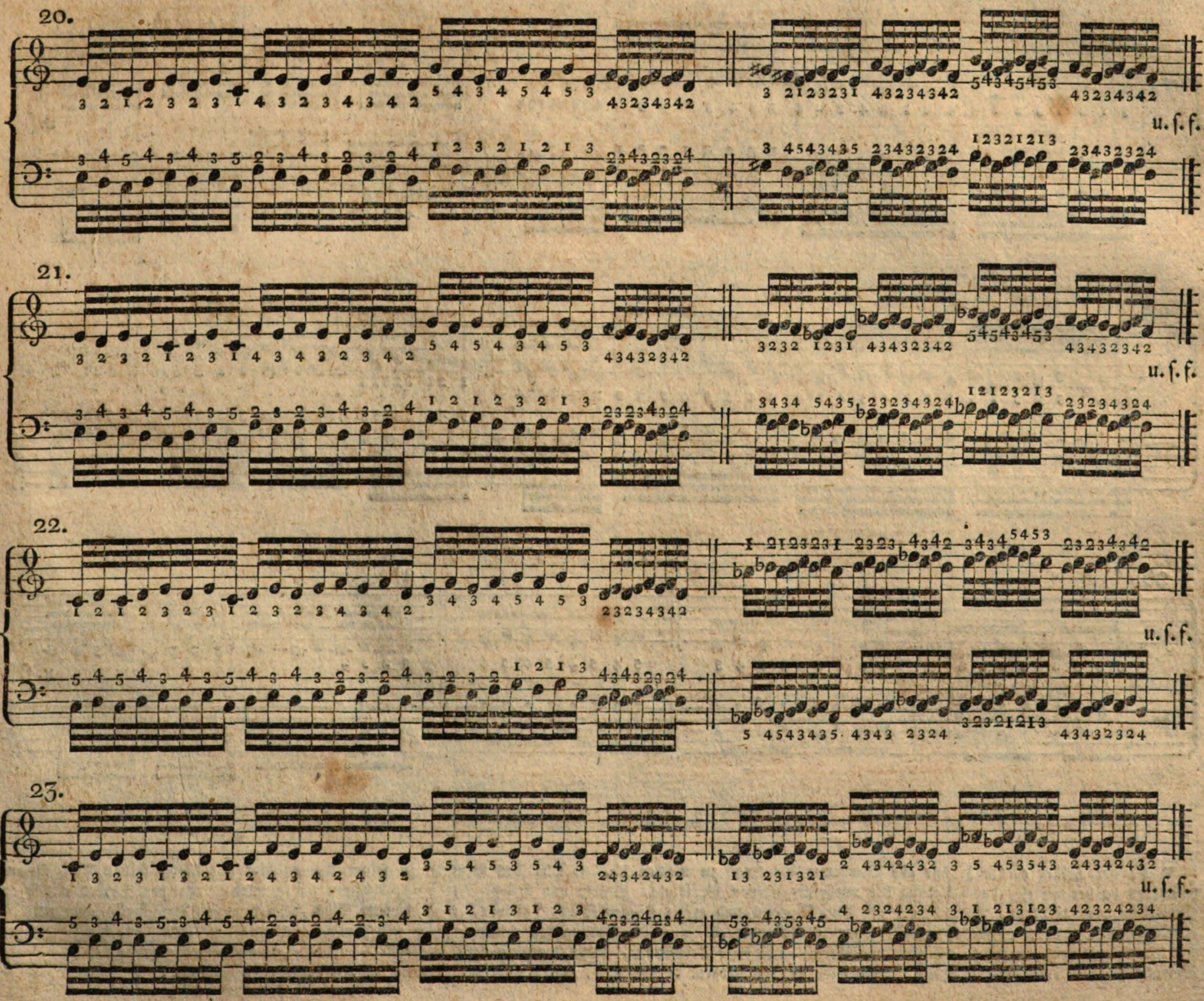
**) Bey dieſer und der folgenden Uebung ſchlage man die erſte Note der Triole Anfangs etwas ſtark an.


6.
u. ſ. f.
u. ſ. f.
7.
u. ſ. f.
8.
u. ſ. f.
9.
u. ſ. f.
10.
u. ſ. f.
11.

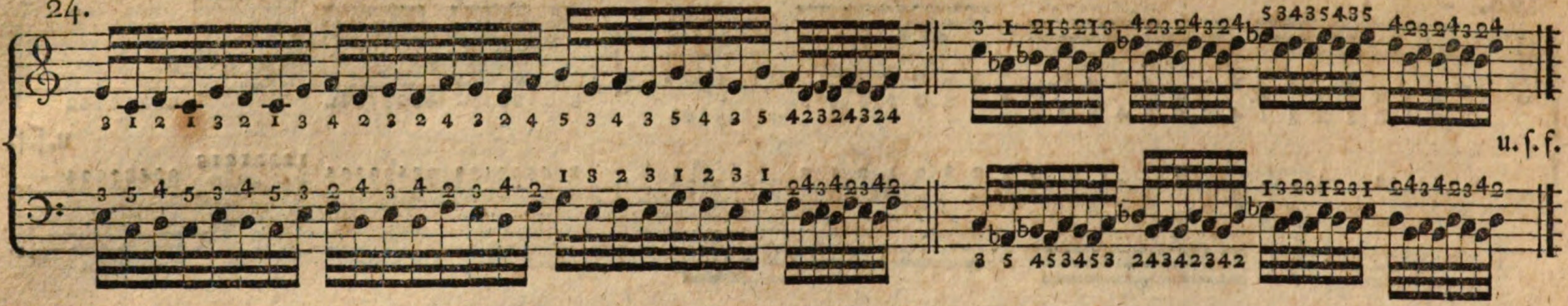

12.
u. ſ. f.
u. ſ. f.
13.
u. ſ. f.
14.
u. ſ. f.
15.
u. ſ. f.



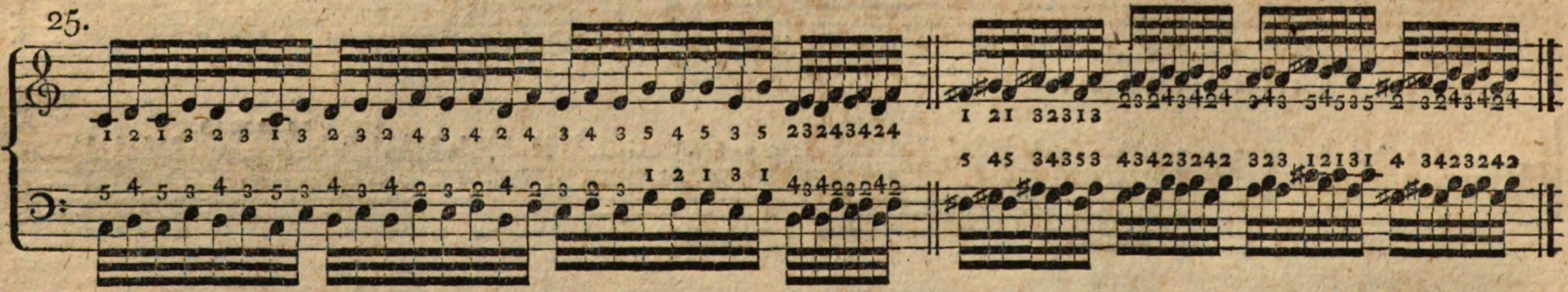

20.


20.
u. ſ. f.
21.
u. ſ. f.
22.
u. ſ. f.
23.
u. ſ. f.

24.

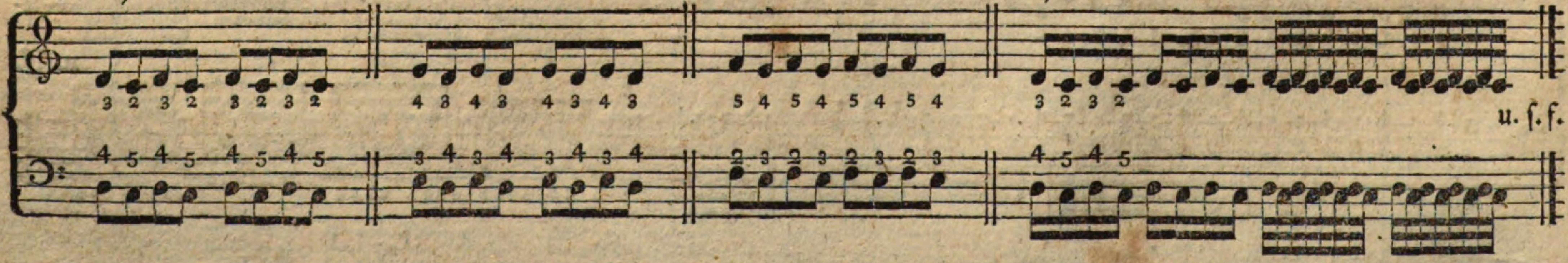



25.

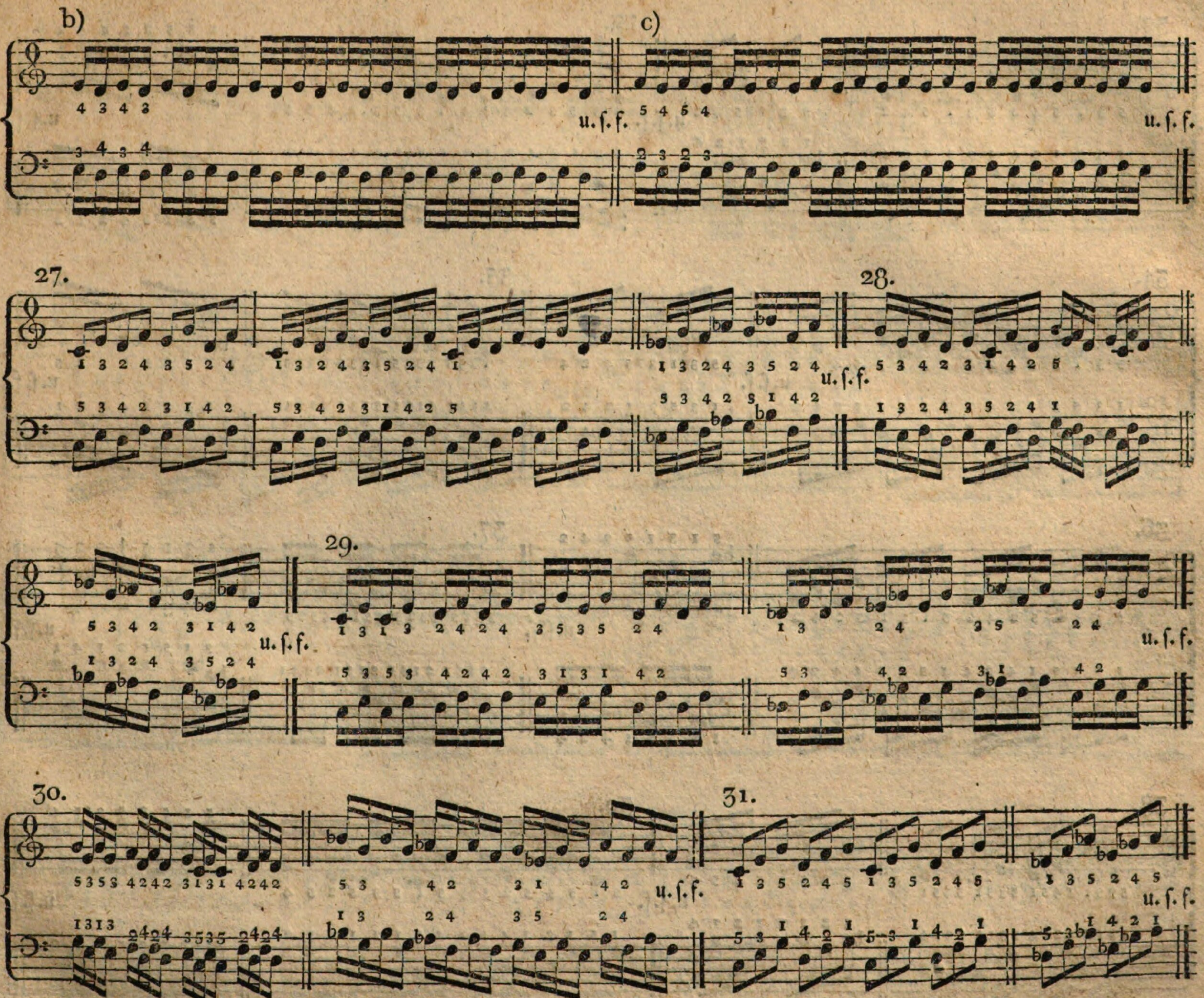


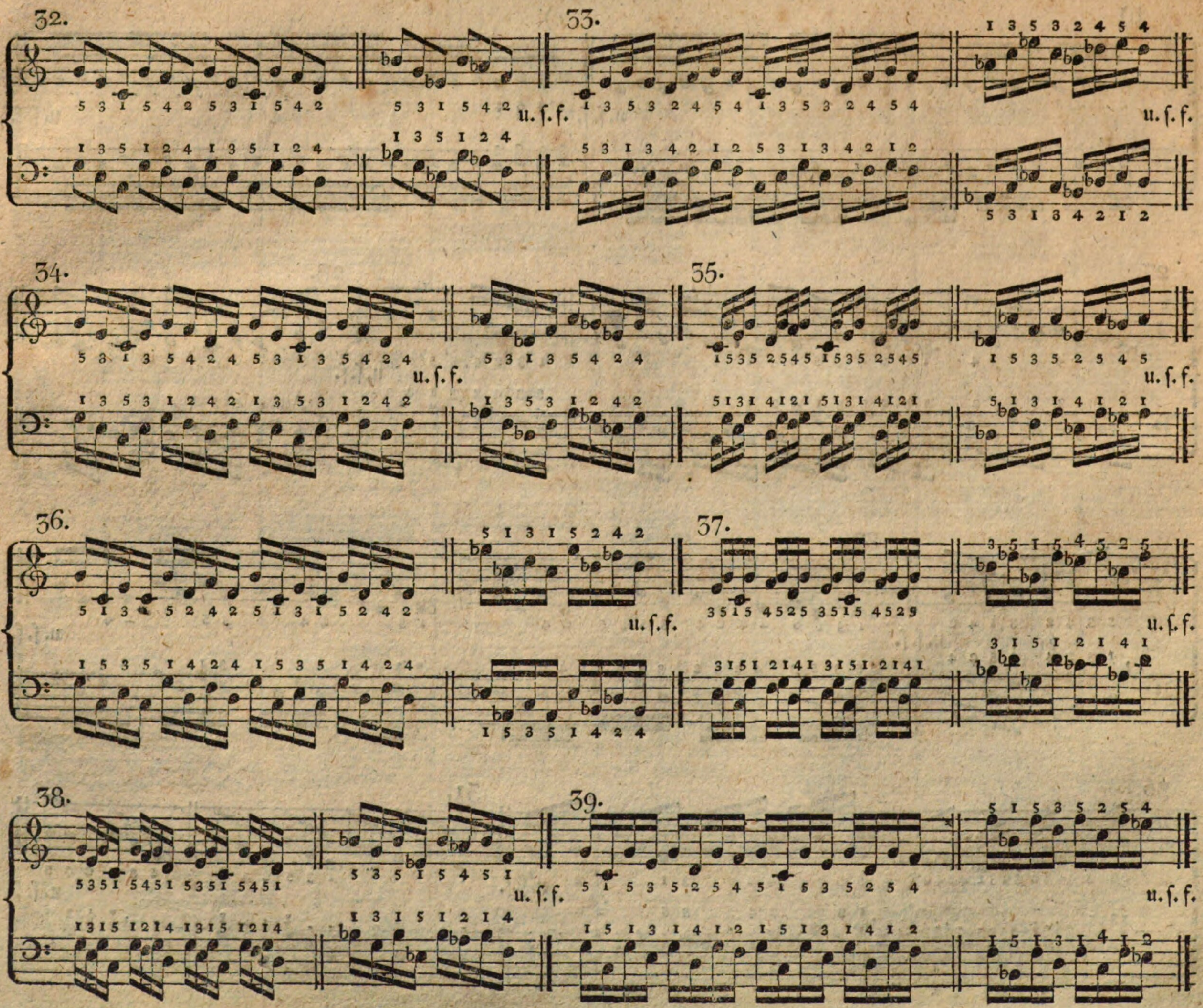
26. *)

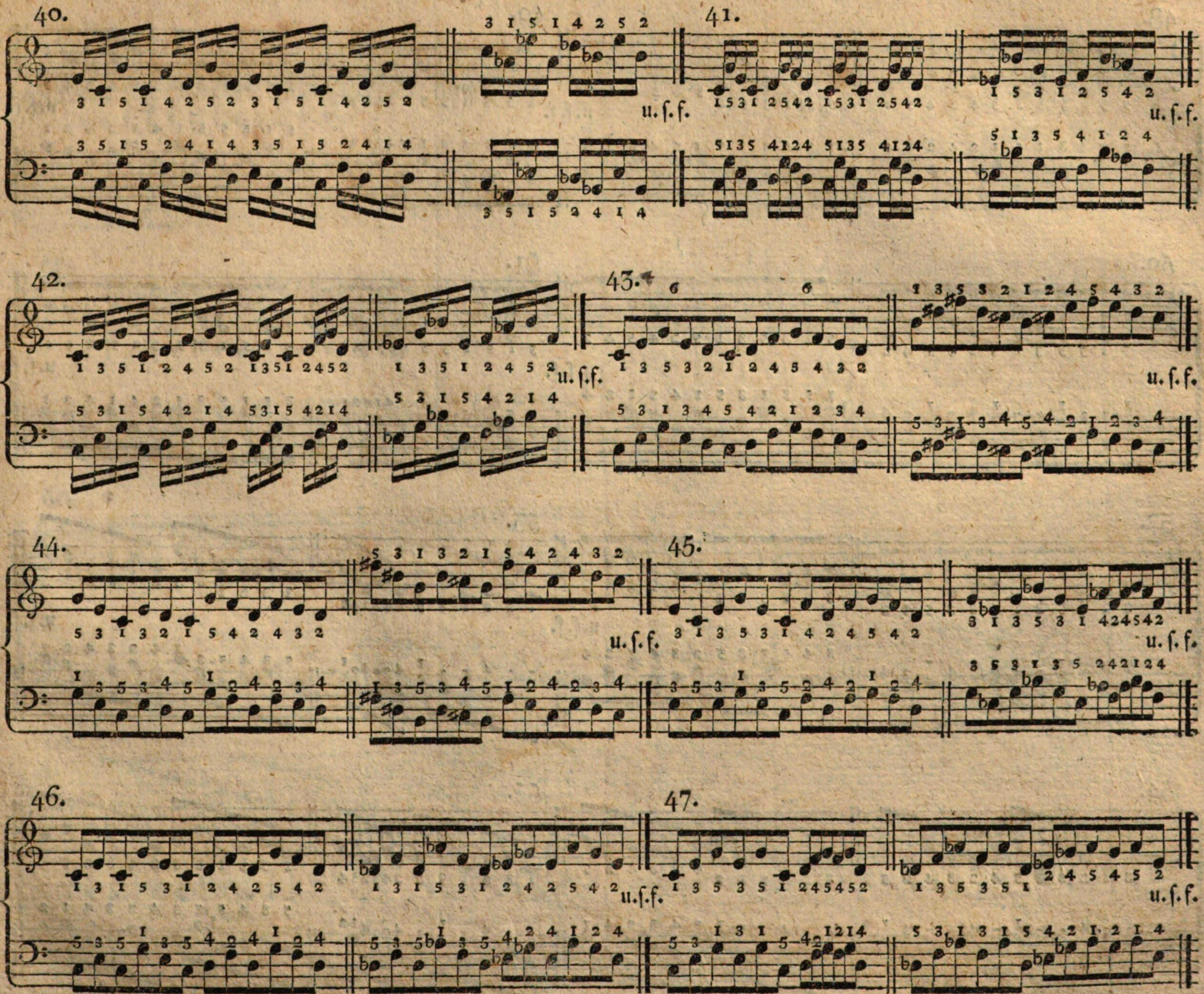
a)

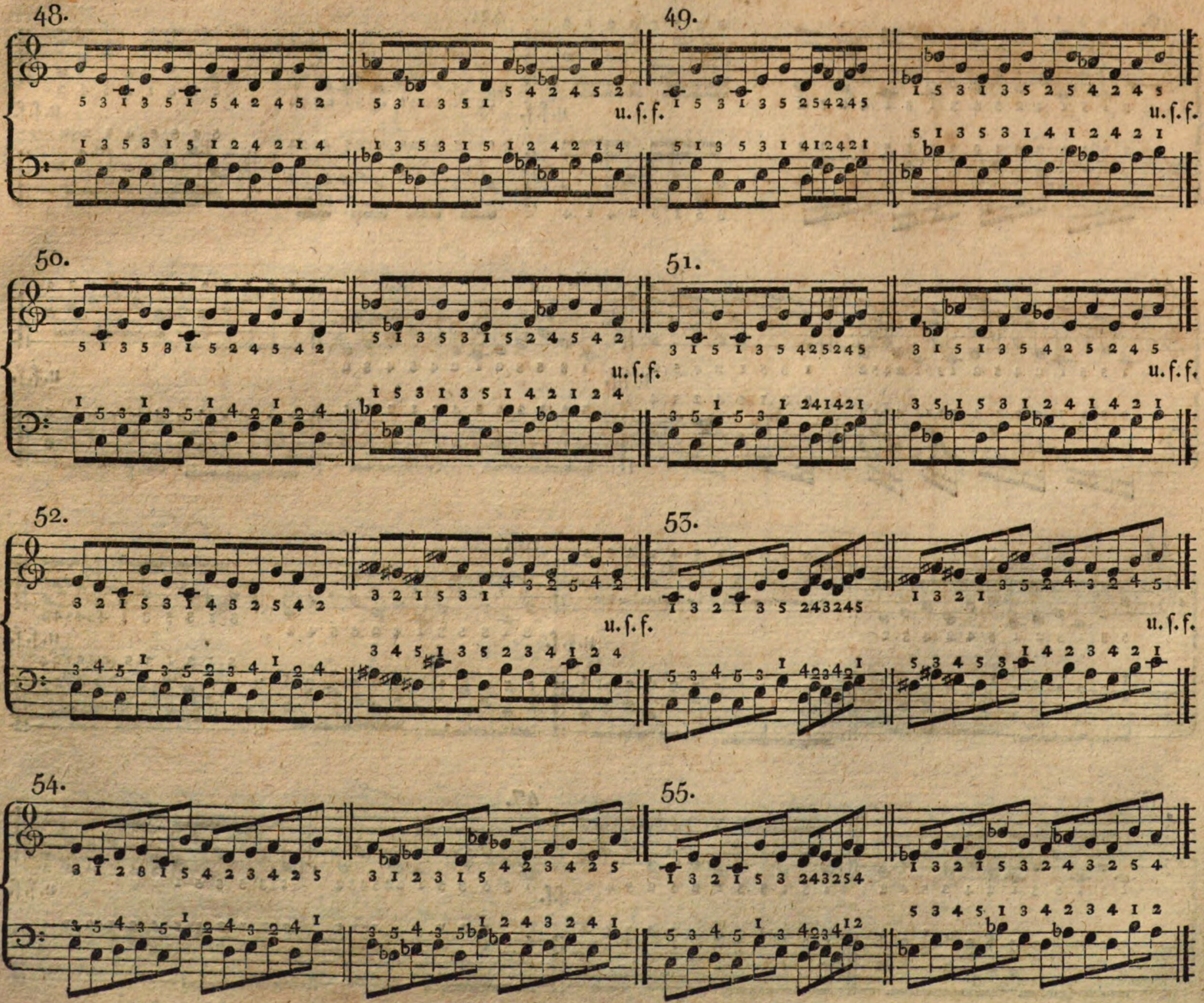


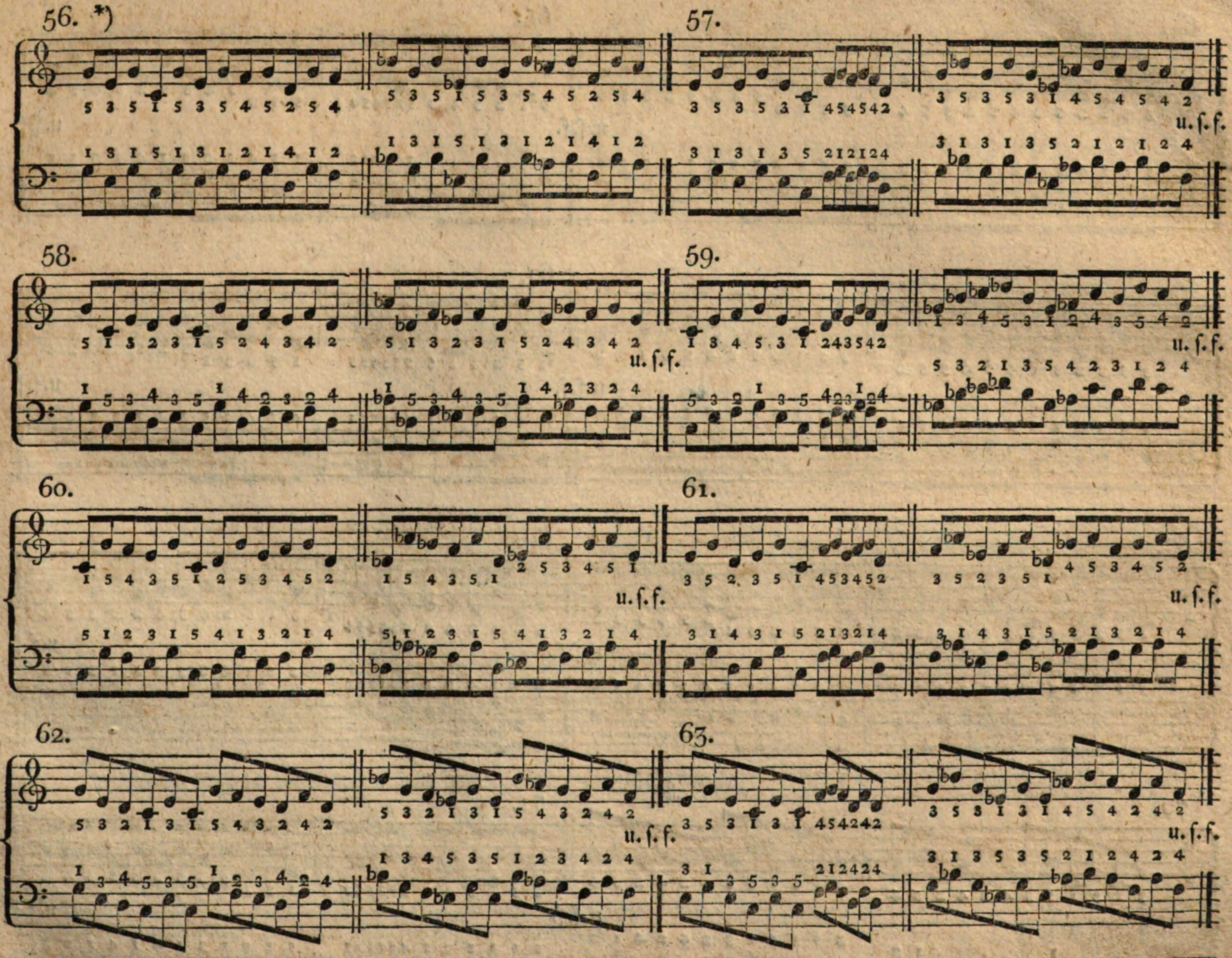

*) Da der Triller ebenfalls ohne alle Bewegung der Hand zu machen iſt, ſo wird das Beyſpiel zu ſeiner Uebung hier mit Recht ſeinen Platz finden, beſonders da der Spieler durch Uebung der vorhergegangenen Beyſpiele, Stärke und Gelenkigkeit genug erhalten haben wird, um den Triller mit allen Fingern gut auszuführen. Der Triller mit dem Daumen und erſten Finger kömmt nur vor, wenn dieſelbe Hand, die den Triller ſchlägt, auch zugleich einige andere, etwas entfernt liegende Töne anſchlagen ſoll. Auch die Uebung des Trillers fange man langſam an und laſſe ihn, wie die Finger an Fähigkeit zunehmen, immer geſchwinder ausführen. Die beſte Uebung iſt, wenn man die drey Beyſpiele, (a, b, c,) ohne abzuſetzen, in gleicher Bewegung hinter einander fort ſpielt. Auch wird es von großem Nutzen ſeyn, den Triller mit beyden Händen zugleich zu ſchlagen.


b)
c)
u. ſ. f.
27.
28.
29.
30.
31.

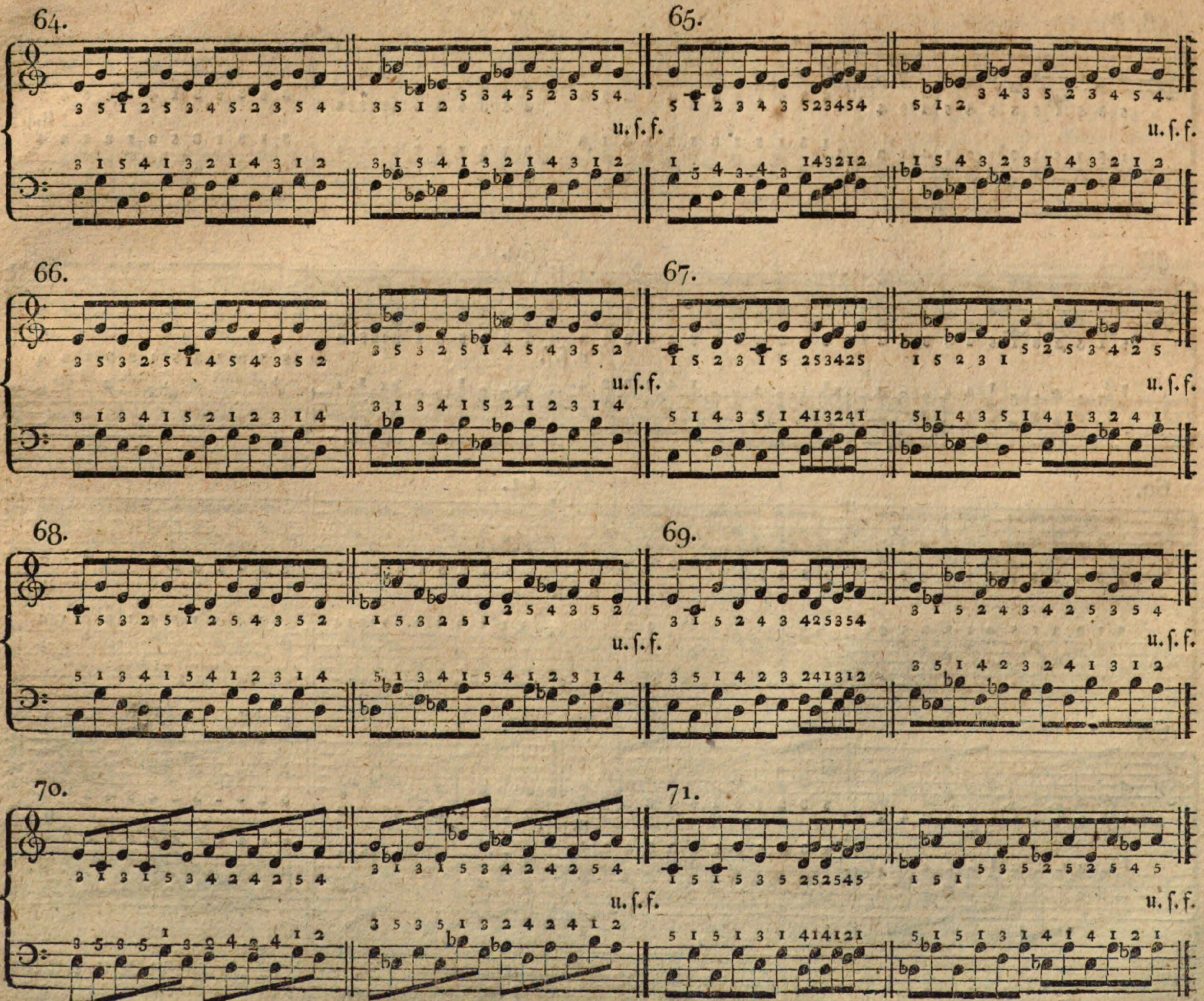

32.
u. ſ. f.
33.
u. ſ. f.
34.
u. ſ. f.
35.
u. ſ. f.
36.
u. ſ. f.
37.
u. ſ. f.
38.
u. ſ. f.
39.
u. ſ. f.


40.
u. ſ. f.
41.
u. ſ. f.
42.
u. ſ. f.
43.
u. ſ. f.
44.
u. ſ. f.
45.
u. ſ. f.
46.
u. ſ. f.
47.
u. ſ. f.

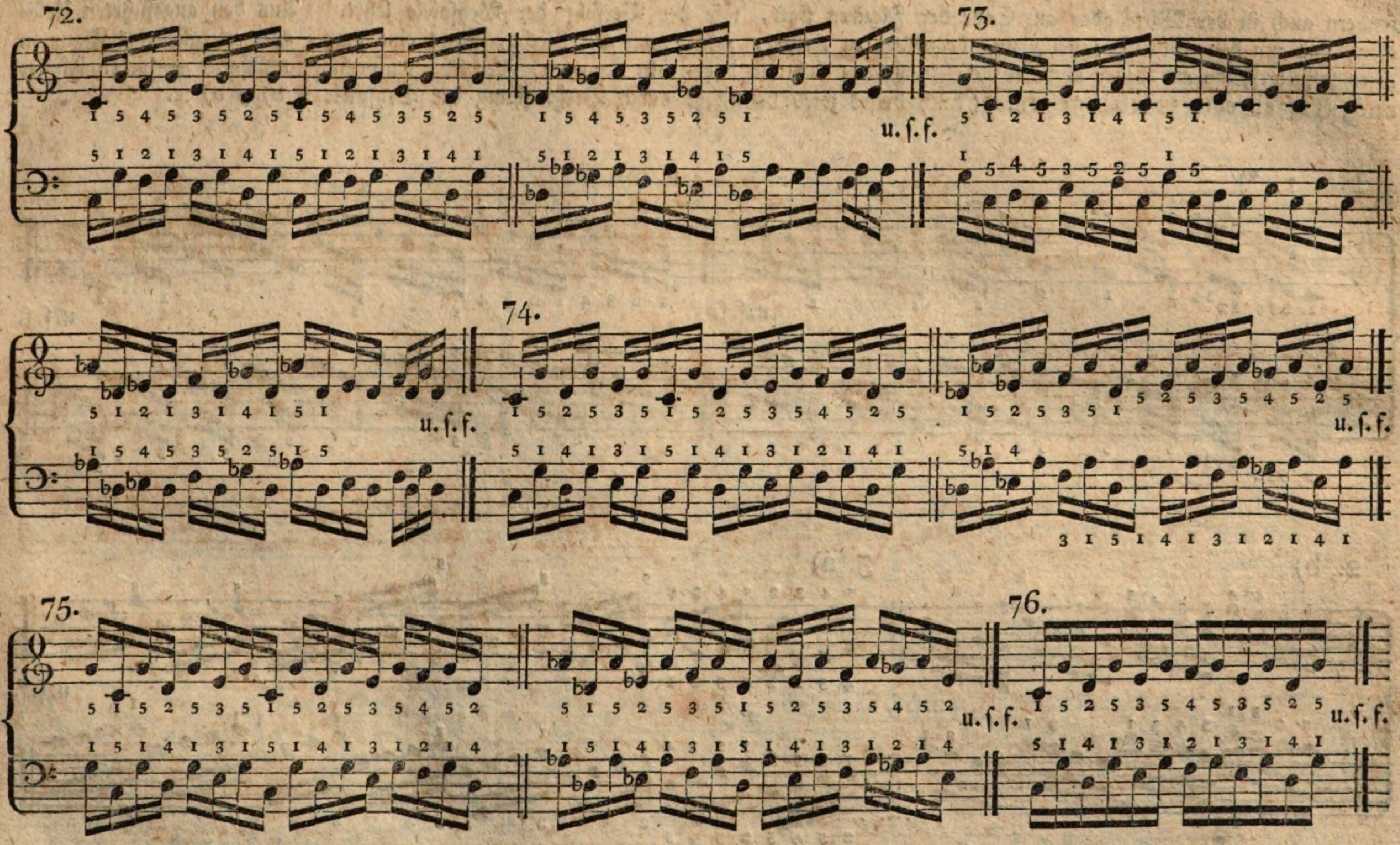

48.
u. ſ. f.
49.
u. ſ. f.
50.
u. ſ. f.
51.
u. f. f.
52.
u. ſ. f.
53.
u. ſ. f.
54.
55.




*) Anmerkung zu No. 56. (wie auch 57, 58, 67, 69, 70 und 71). In dieſen Beyſpielen müſſen die ſchlechten Taktzeiten (d. h. die erſte Note des zweyten und vierten Viertels) vorzüglich accentuirt werden, weil ſonſt die Hand in eine Bewegung verfällt, wie die, des Tripeltakts.




72.

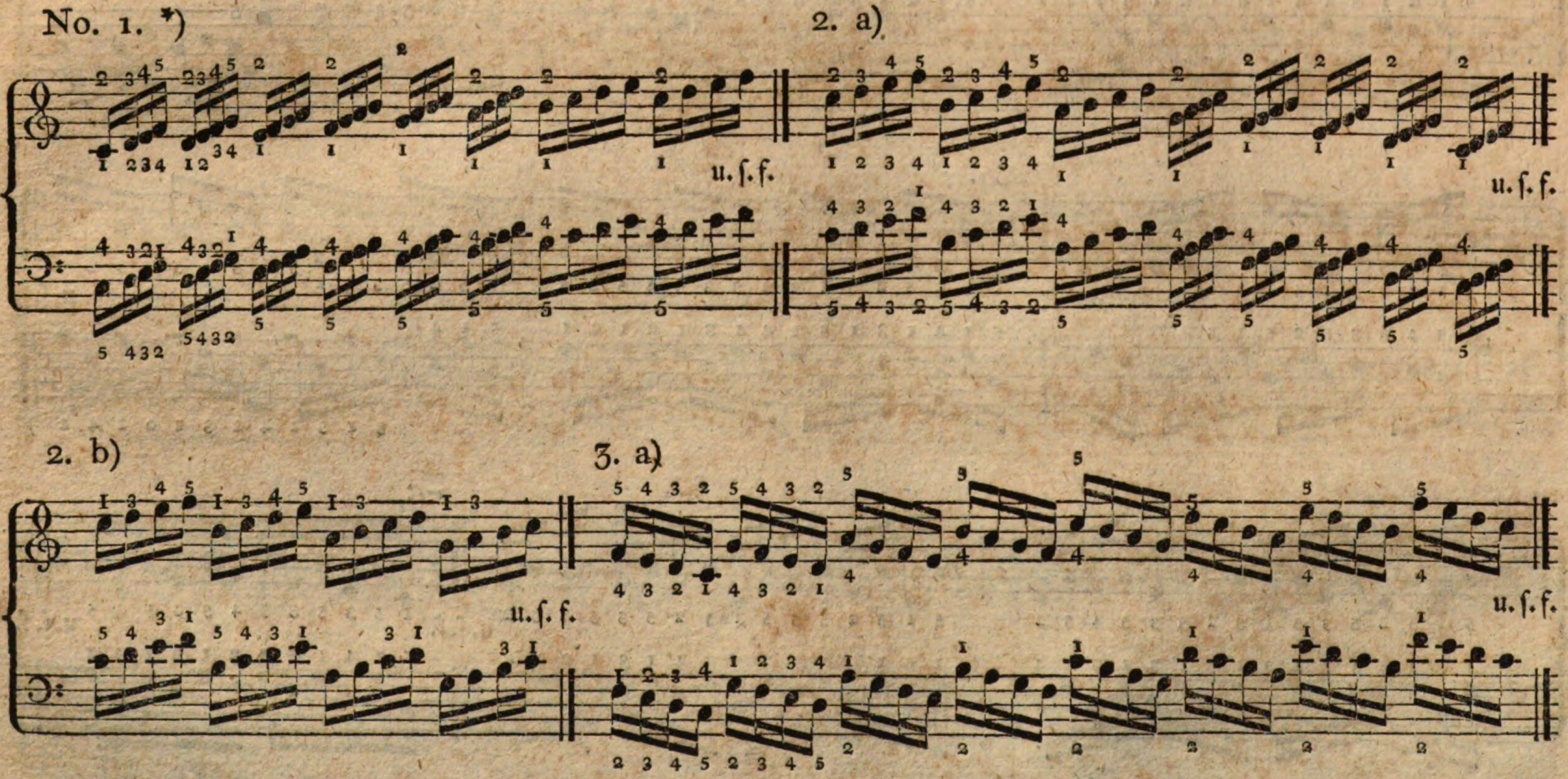



## Einſtimmige Uebungen der Finger bey gleichmäßig auf- und abwärtsgehender Hand.

### 1) Uebungen zur Erlernung des richtigen Einſetzens der Finger.

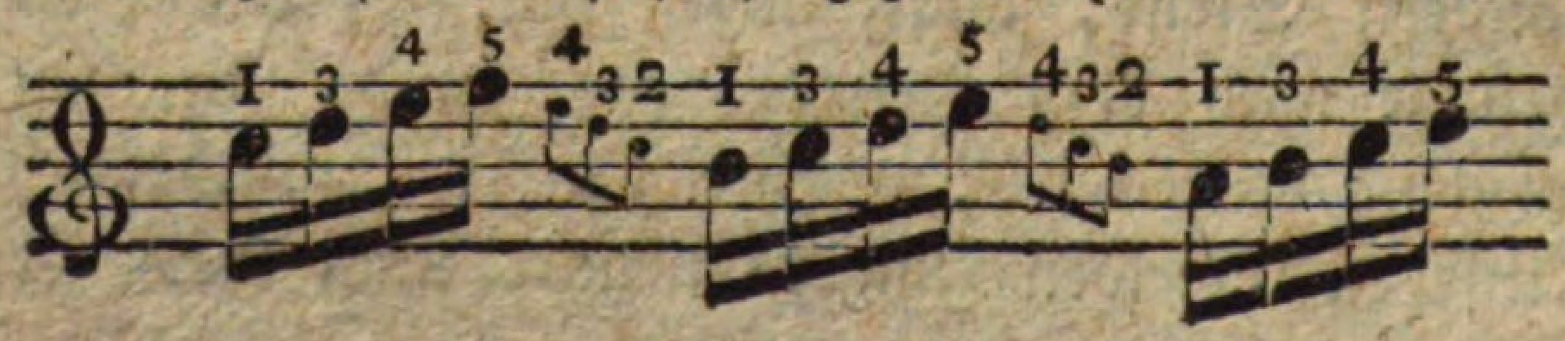
Um den Vortrag fließend und gleich zu erhalten, auch jede unnöthige und ſtörende Bewegung der Hand zu vermeiden, ſchlägt man, bey fortlaufenden, in der Notenzahl gleichen Figuren, beſonders wo Eine oder mehrere Stufen überſprungen werden und die Tonart es verſtattet, die erſte Note der Figur nach einem ſolchen Sprunge mit demſelben Finger an, mit welchem man die erſte Note derſelben Figur auf einer andern Stelle, angeſchlagen hat. (Die Beyſpiele 1, 2 a) 3 a) 4 u. ſ. w., wo, wie im erſten Beyſpiele, bey einem Terzenſprunge nach dem 5ten der 2te, und, im 2ten und 3ten Beyſpiele, wo bey einem Quintenſprunge nach dem 5ten der 2te Finger genommen wird, machen den Fall anſchaulich, und deutlicher, als er ſich durch Worte machen läßt.) Ein ſolches erneuetes Anſetzen deſſelben Fingers nennet man das **Einſetzen**. Es findet nicht nur im Anfange,

ſondern auch in der Mitte oder am Ende der Figuren ſtatt, wie der Verfolg der Beyſpiele lehrt. Aus den angeführten Urſachen, und um den Sprung ſicherer und bequemer zu treffen, pflegt man mit Recht, wenn eine drey- oder viergliedrige Figur in einer ſolchen Folge auf- oder abwärts geſpielt werden ſoll und dabey ein Quarten- oder Quintenſprung ſtatt findet — einen Finger **auszulaſſen** oder zu **übergehen**. (Auch dieſes wird deutlicher durch Vergleichung der Beyſpiele 2 b) 3 b) ꝛc.

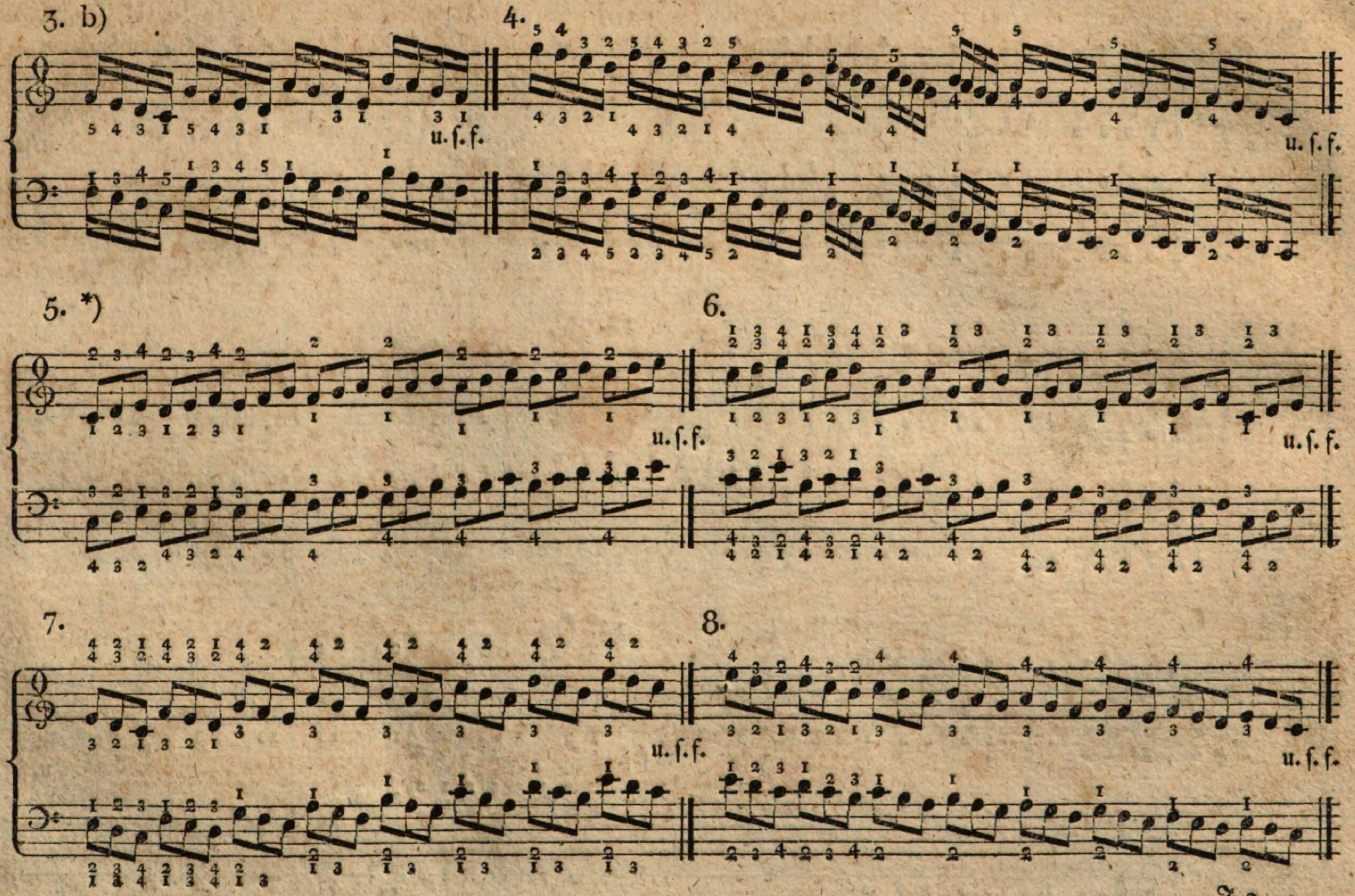



*) Wenn Zahlen, zugleich **über** und **unter** den Noten ſtehen, wird dadurch angezeigt, daß man die Stelle mit verſchiedener Applikatur gleich richtig und genau ſpielen könne.

Ueberhaupt ſpiele man dieſe Beyſpiele wenigſtens durch zwey Oktaven auf- und abſteigend fort. **Anmerkung** zu No. 2 b) und No. 3 b). Dieſe Beyſpiele, wo in beyden Händen ein Finger übergangen wird, ſind dem Anfänger beſonders zu empfehlen. Die angegebne Applikatur kann ihn befremden. Sollte man für nöthig halten die Unvermeidlichkeit ſolches Uebergehens auch durch Raiſonnement einleuchtend zu machen: ſo dienet dazu, daß man den Quintenſprung mit Noten ausfüllt, wo es denn in die Augen fällt, daß ſolche Figuren, (wenn nämlich das Ueberſchlagen der Finger vermieden werden ſoll) gar nicht anders geſpielt werden können; z. B.

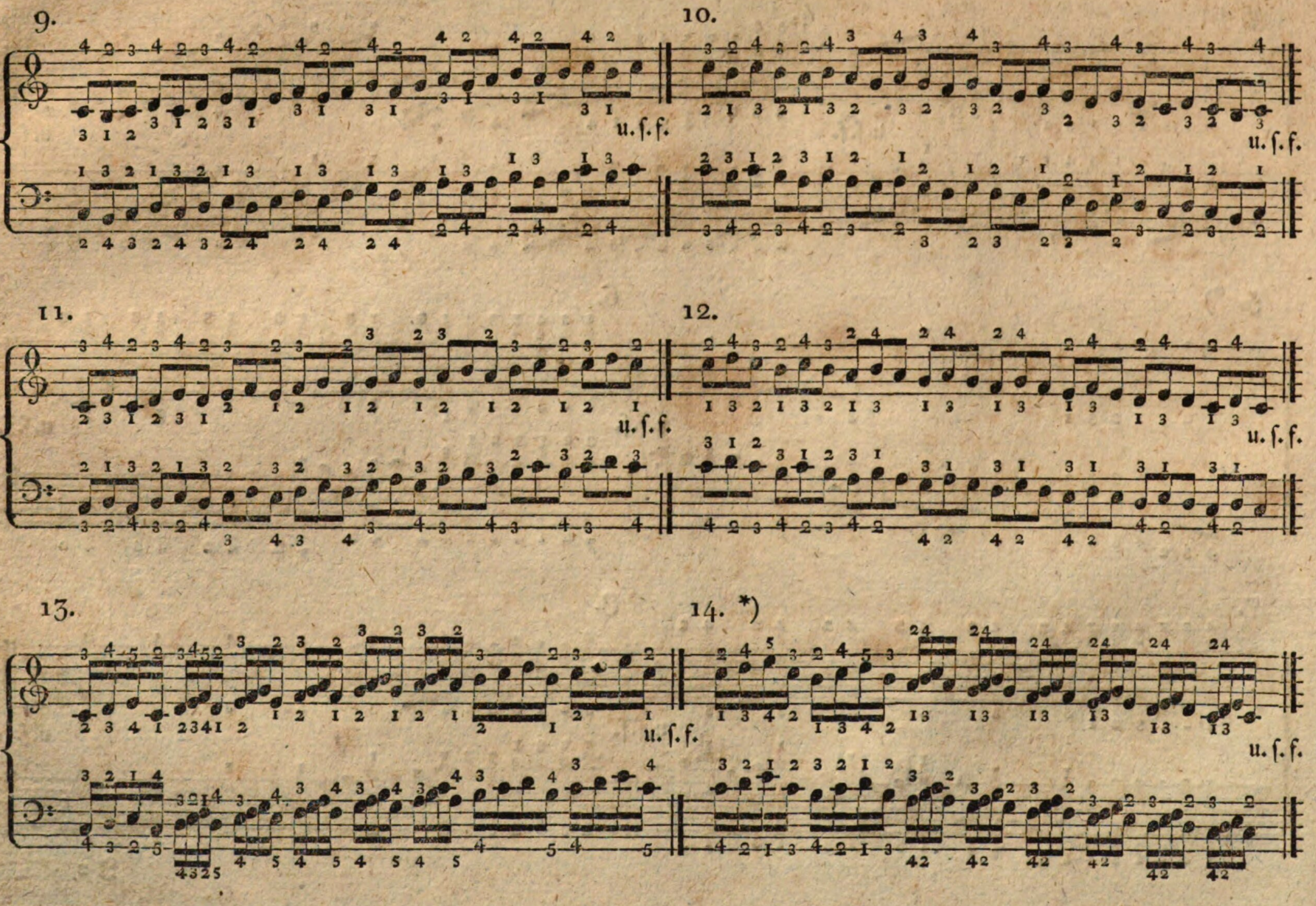


u. ſ. f.

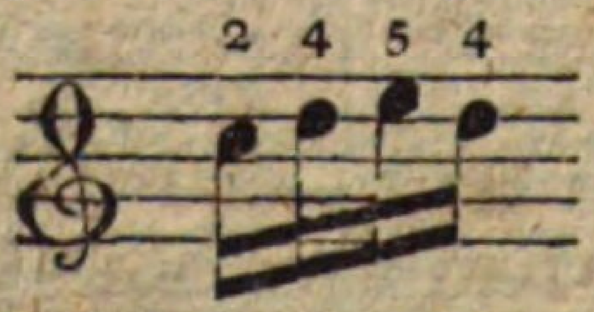





*) Wie man beym Einſetzen überhaupt darauf aufmerkſam zu ſeyn hat, daß die Hand nicht ruckweiſe, ſondern ganz allmählig und dem Gehör unbemerkbar von Figur zu Figur fortgeſetzt werde: ſo hat man bey dem Vortrage ſolcher ſtufenweiſe folgenden Triolen ganz ins beſondere hierauf zu achten. Man ziehe deshalb mit der Hand in angemeſſener Bewegung über die Taſten fort, ſo daß die Hand, im wörtlichen Sinne, die Finger trägt, deren Anſchlag — wenn anders jenes Fortziehen der Hand ſtets gleichförmig bleibt — alsdann um ſo ſicherer iſt, wenn man ſie, wie ſchon oben gerathen worden, immer nach dem Innern der Hand abgleiten läßt. Dies iſt es vornehmlich, wodurch das, dem Virtuoſen ſo nöthige und ſo vortheilhafte, ruhige Spiel, das ſogar dem Auge wohlgefällt, bewirkt wird.

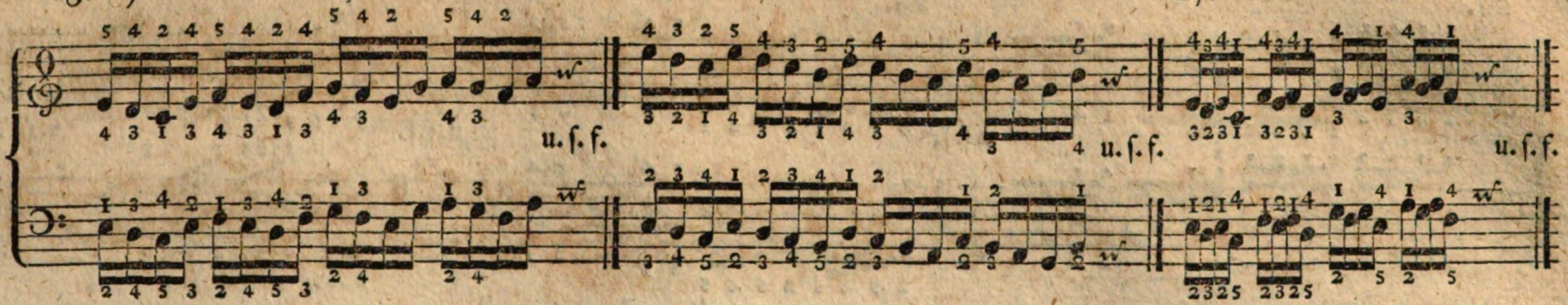



*) Da das Spielen dieſer Uebung, beſonders in der rechten Hand mit den Fingern 2, 4, 5, 3, Manchem ſchwer fallen dürfte: ſo ſpiele man fleißig nachſtehende Figur mit den darüber angemerkten Fingern:

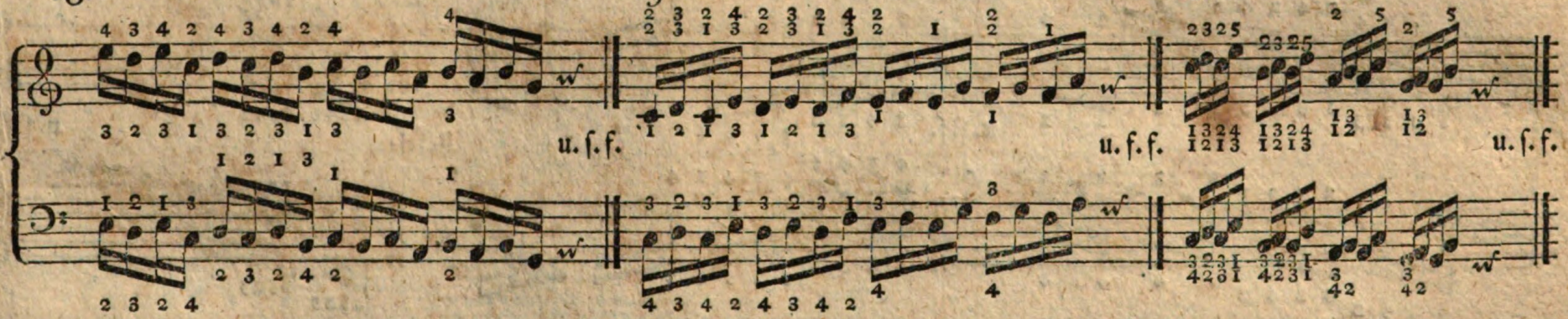



wodurch die Finger nicht nur an Fertigkeit gewinnen, ſondern ſich auch an die Lage gewöhnen, die zur ungezwungenen Ausführung jener Uebung nöthig iſt.

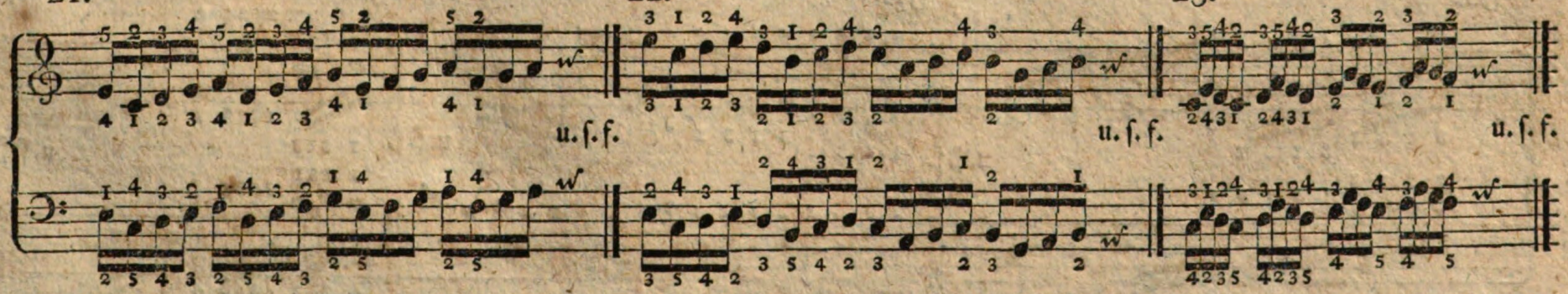
15. *) 16. 17.

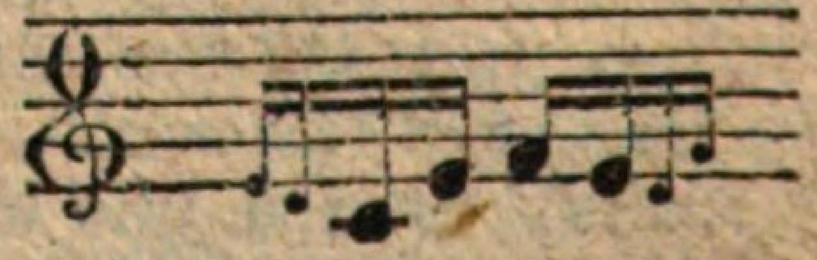


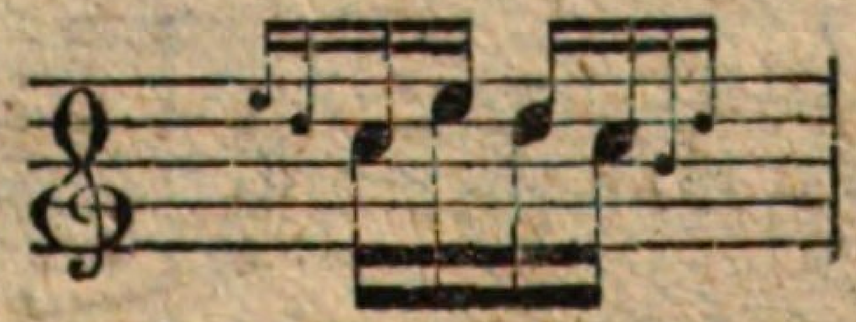

18. 19. 20.

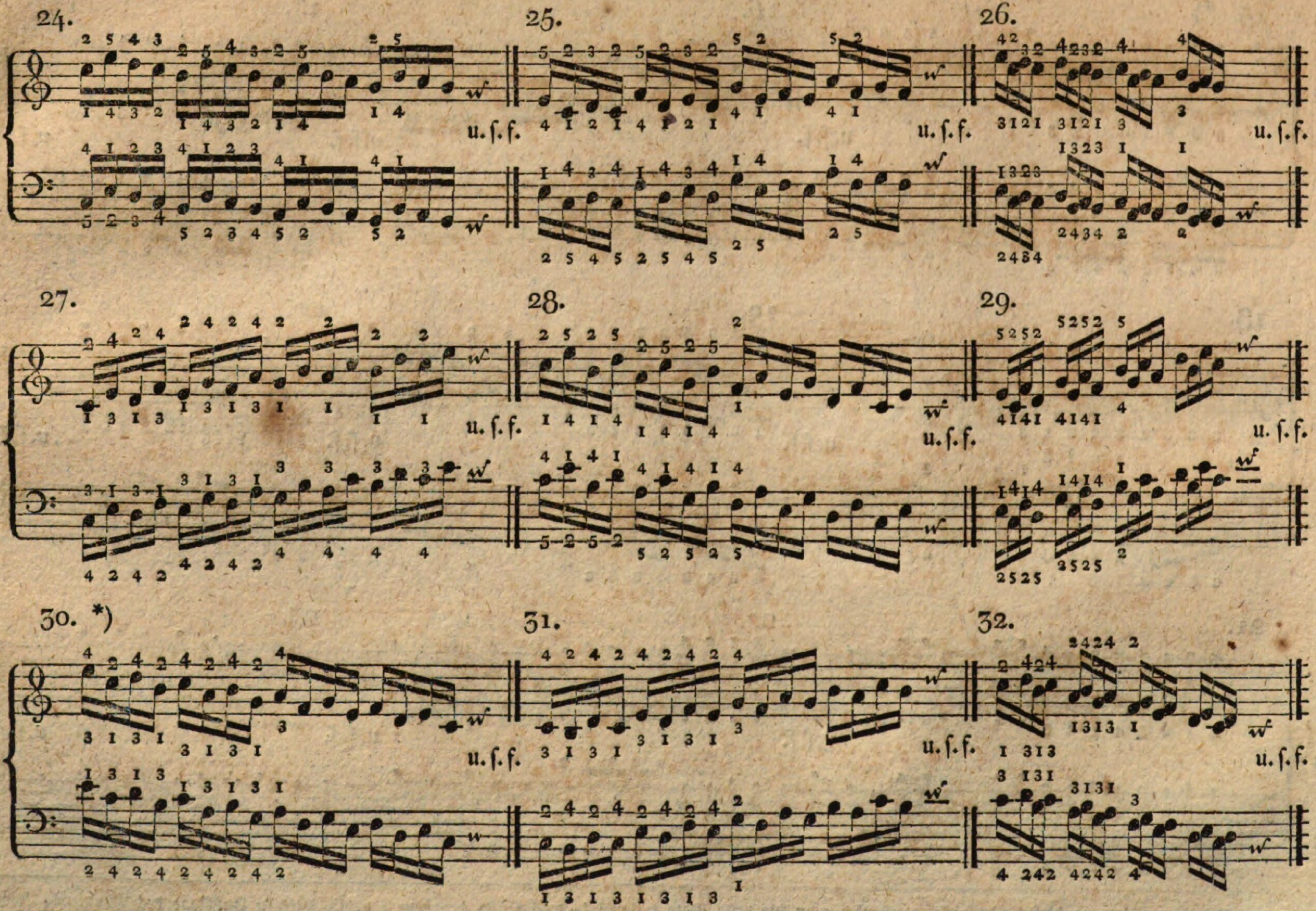



21. 22. 23.

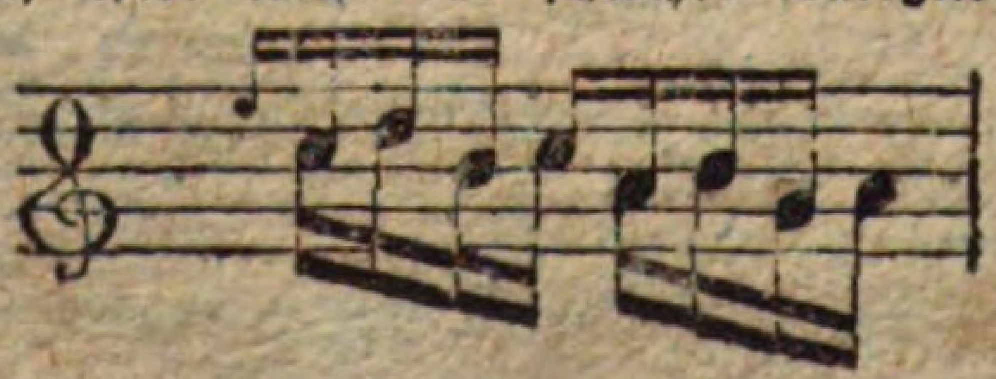


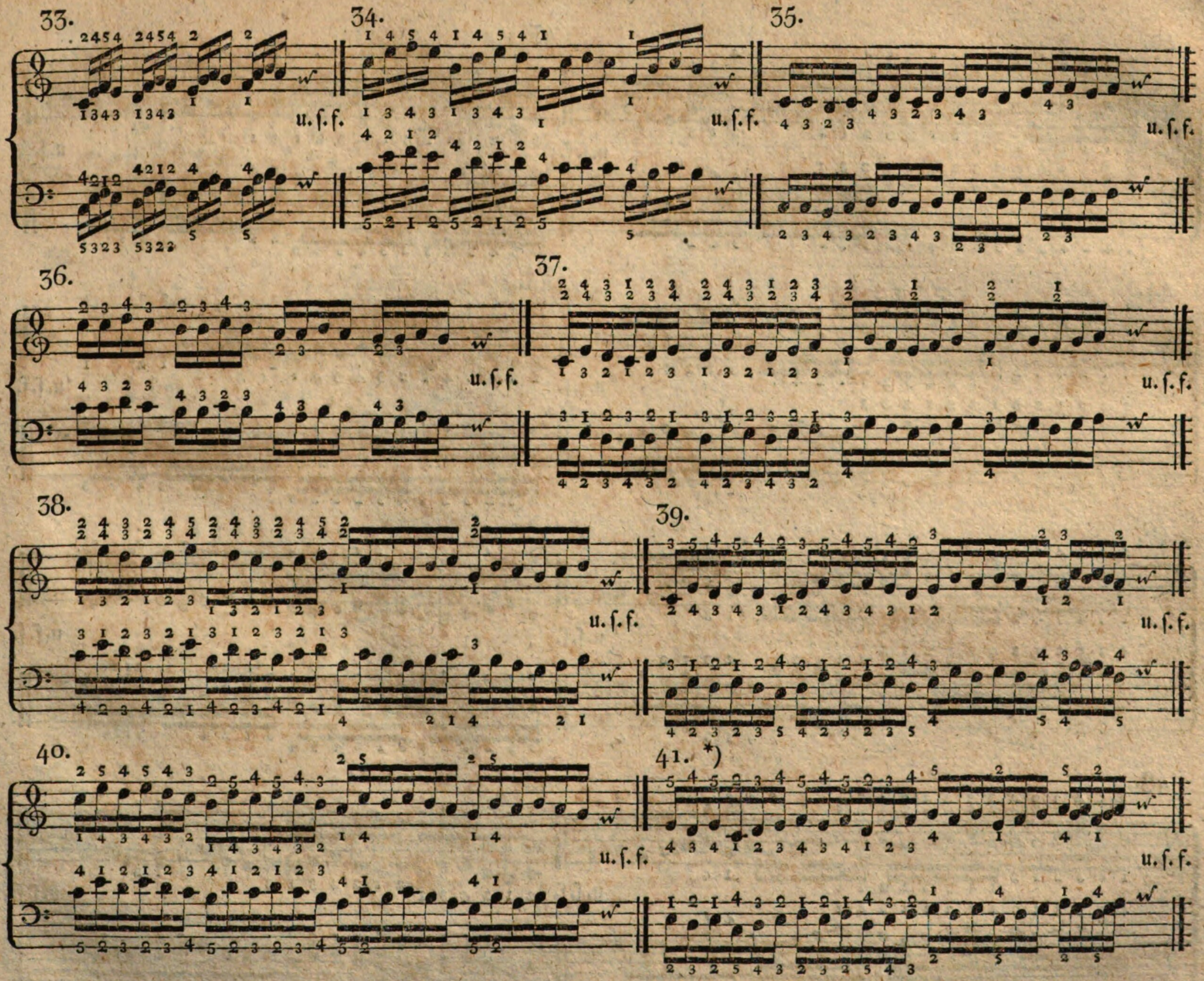

*) Bey dem Vortrage dieſes Beyſpiels accentuire man die erſte Note beſonders, weil ſonſt bey dem ohnehin ſtärkern Anſchlage des Daumens, leicht eine falſche Verbindung der Noten gehört werden könnte, als wenn die hier großgeſchriebenen Noten zuſammengehörten: 

Daſſelbe iſt bey dem Abſteigen dieſer Figur zu beobachten, damit man nicht höre — wie: 

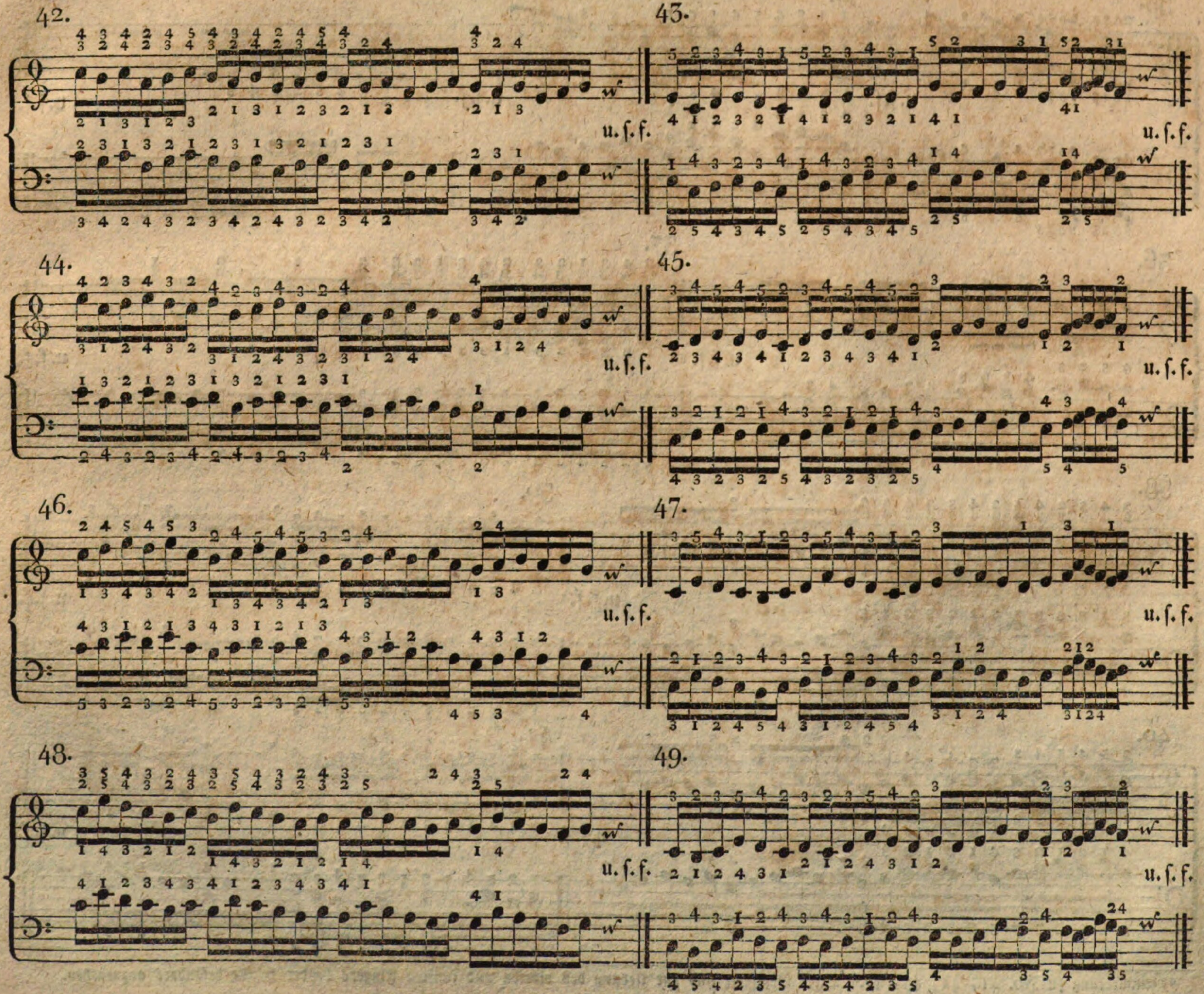


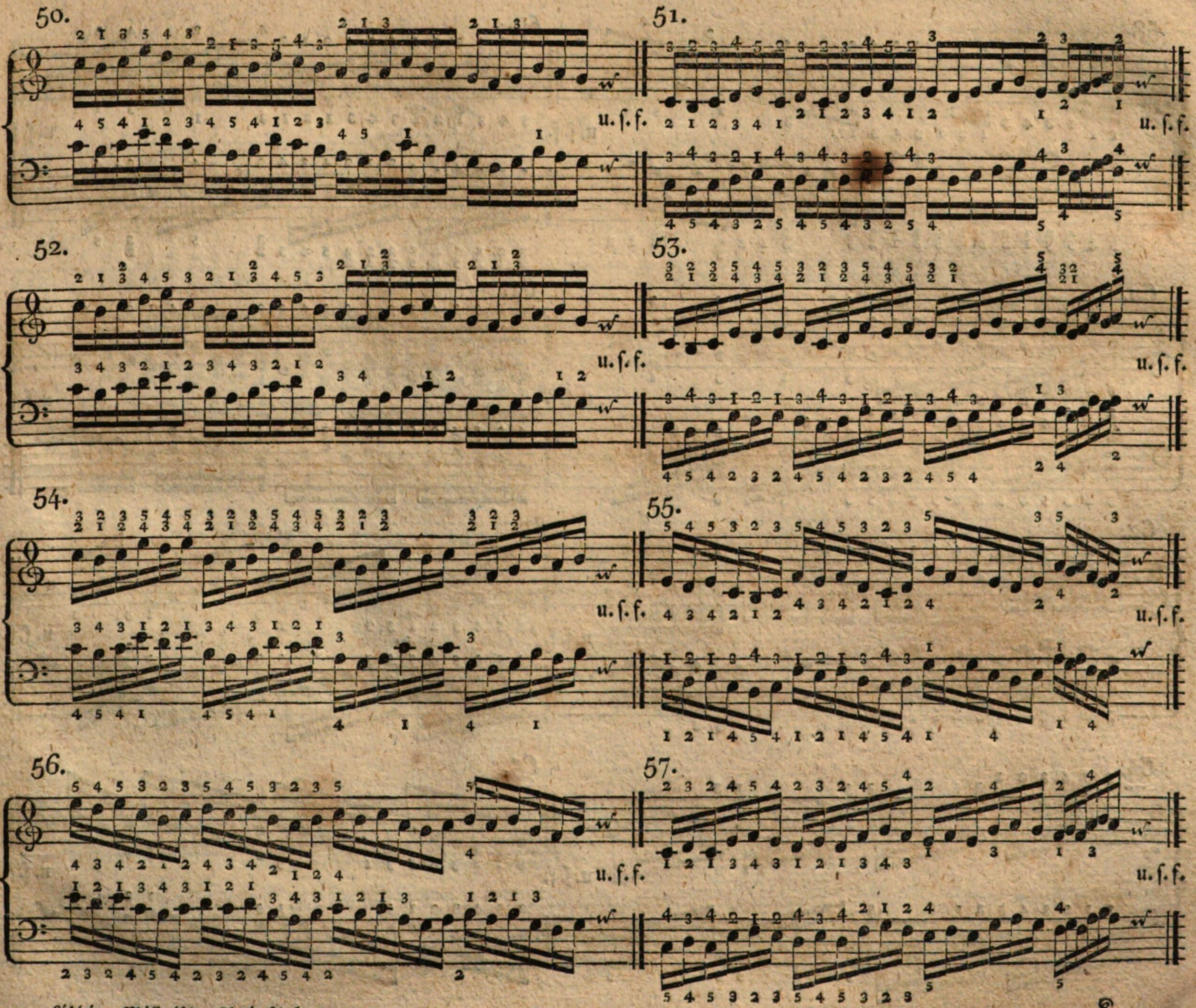

*) In dieſem Beyſpiele iſt die Fingerſetzung — in der rechten Hand mit dem 3ten und 1ſten, in der linken, mit dem 2ten und 4ten Finger, die beſte, weil dadurch die guten Taktglieder mehr herausgehoben werden. Bey der Fingerſetzung — in der rechten Hand mit dem 4ten und 2ten, in der linken, mit dem 1ſten und 3ten Finger, wird leicht das ſchlechte Taktglied mehr herausgehoben, als das gute, ſo daß fälſchlich vorgetragen wird, wie hier mit großen Noten angezeigt iſt:

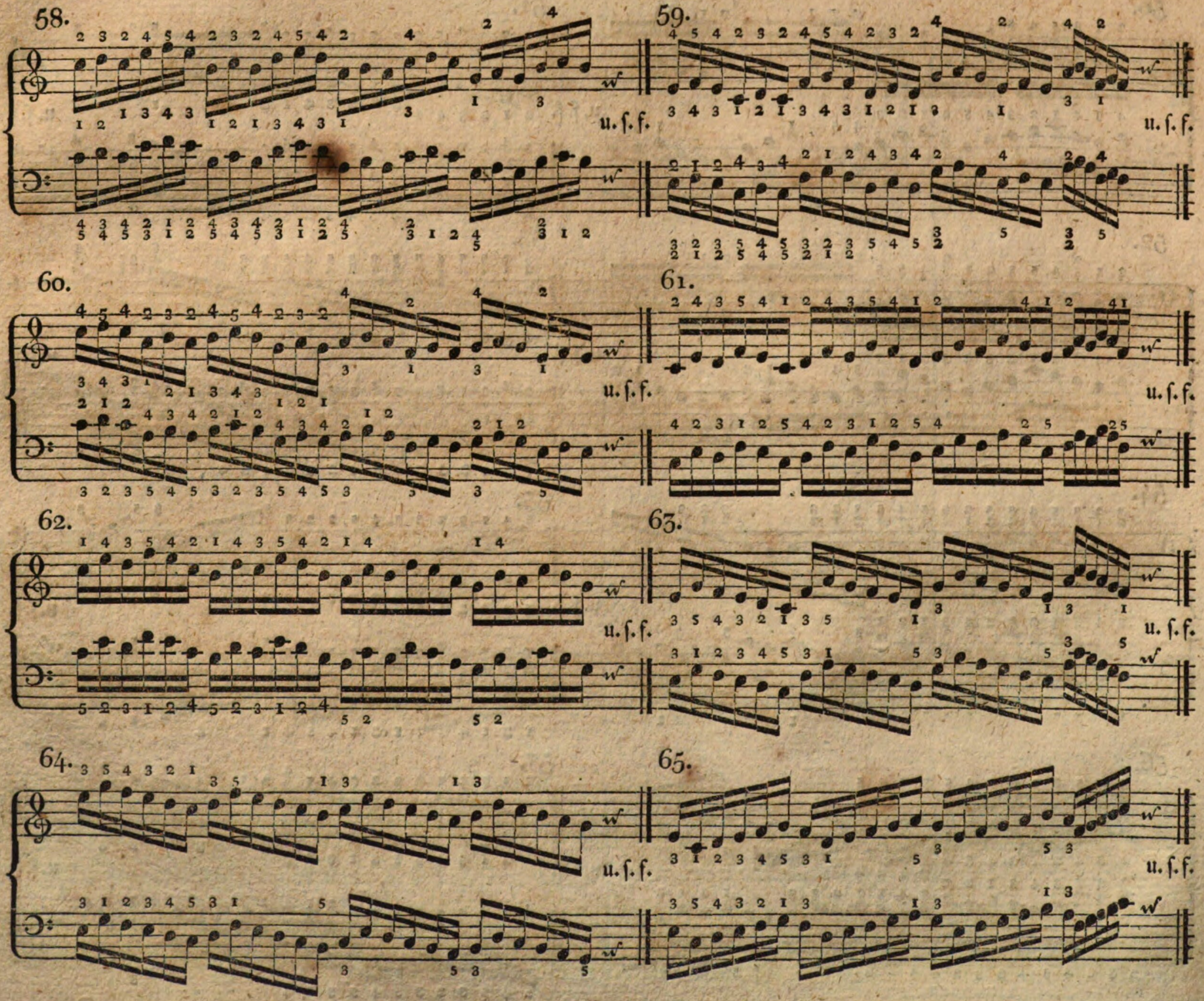


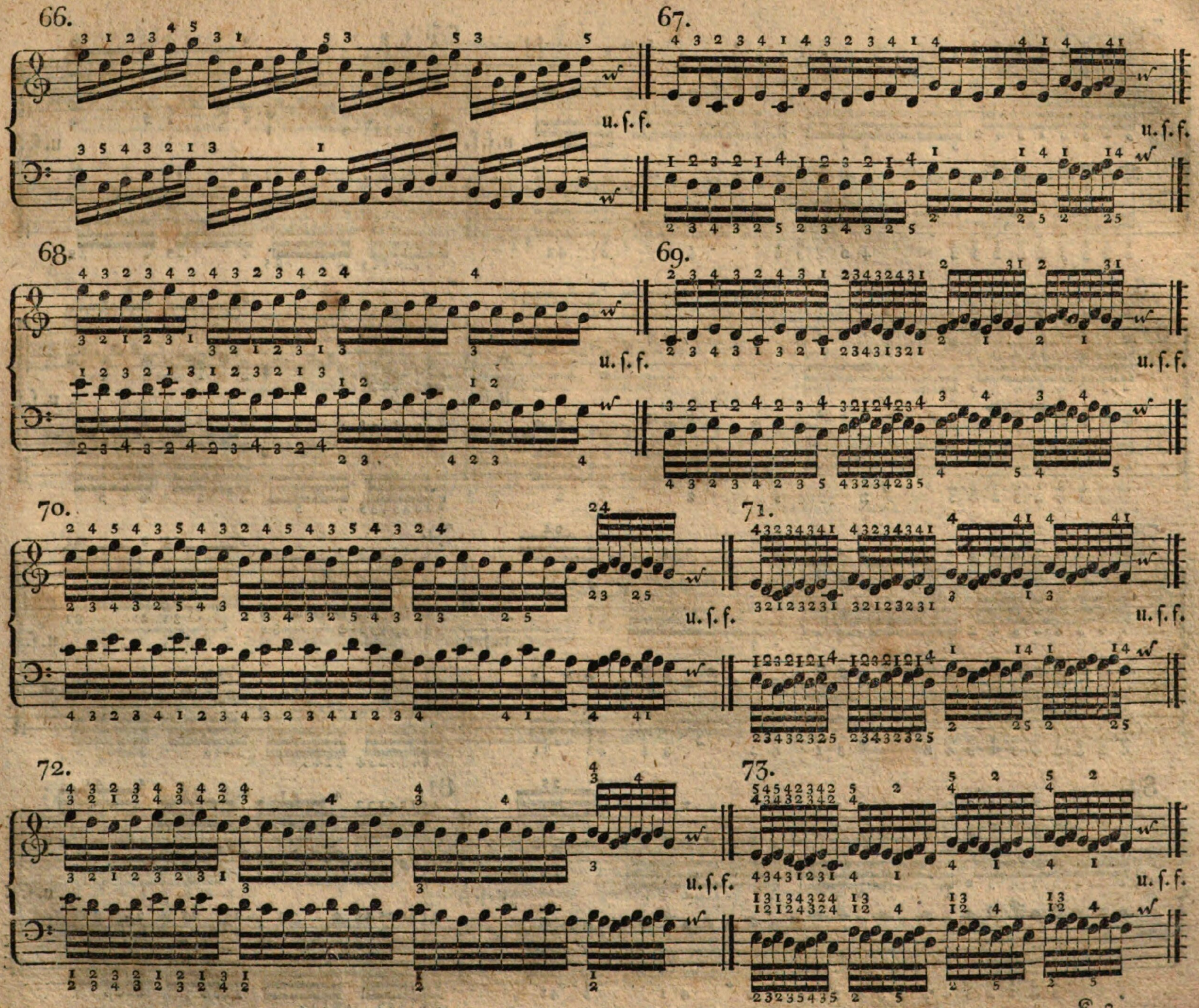


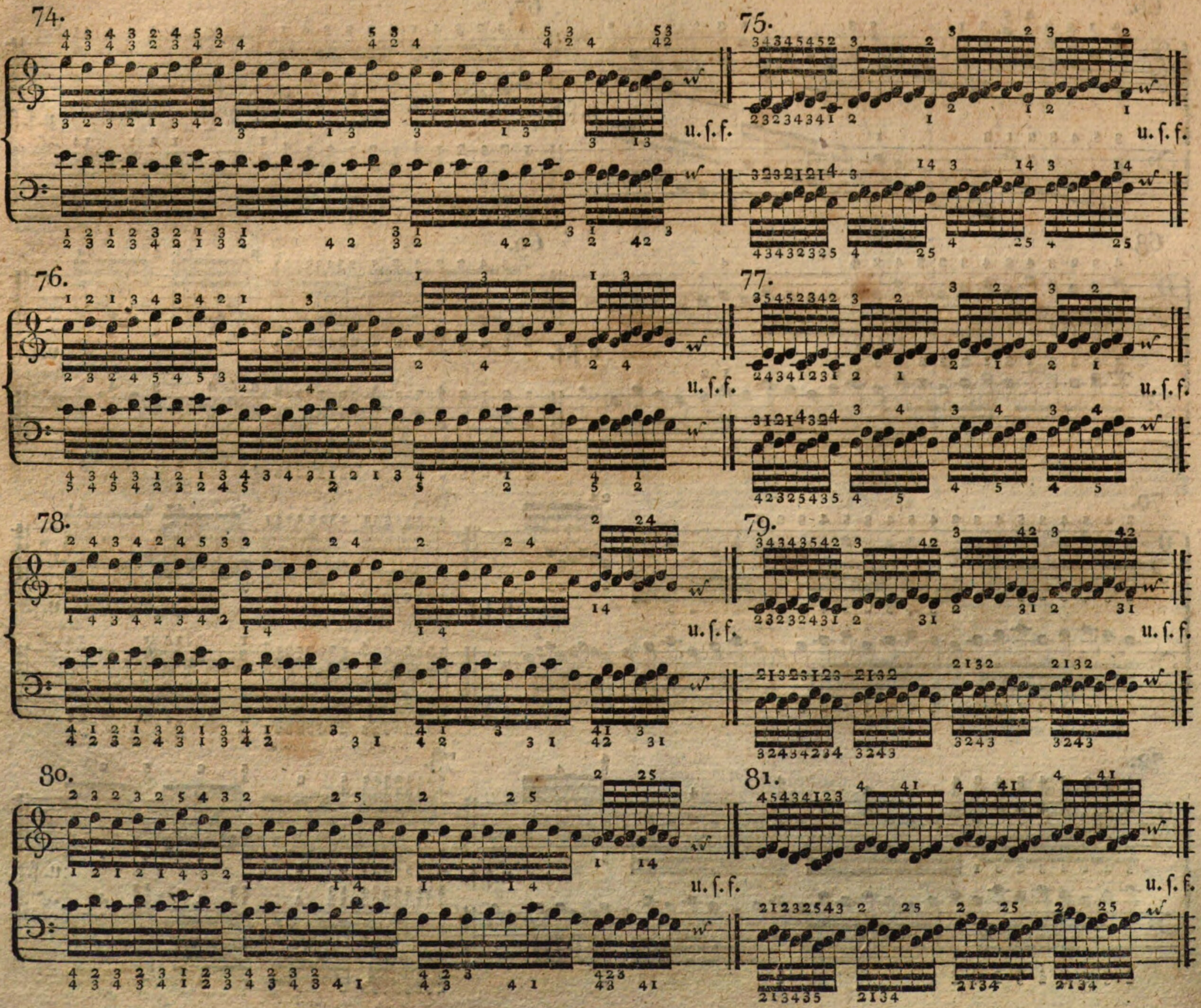

*) Anmerkung zu No. 41, 42, 45, 46. Dieſe Beyſpiele ſind zur Uebung des vierten und fünften Fingers beyder Hände beſonders anzurathen.

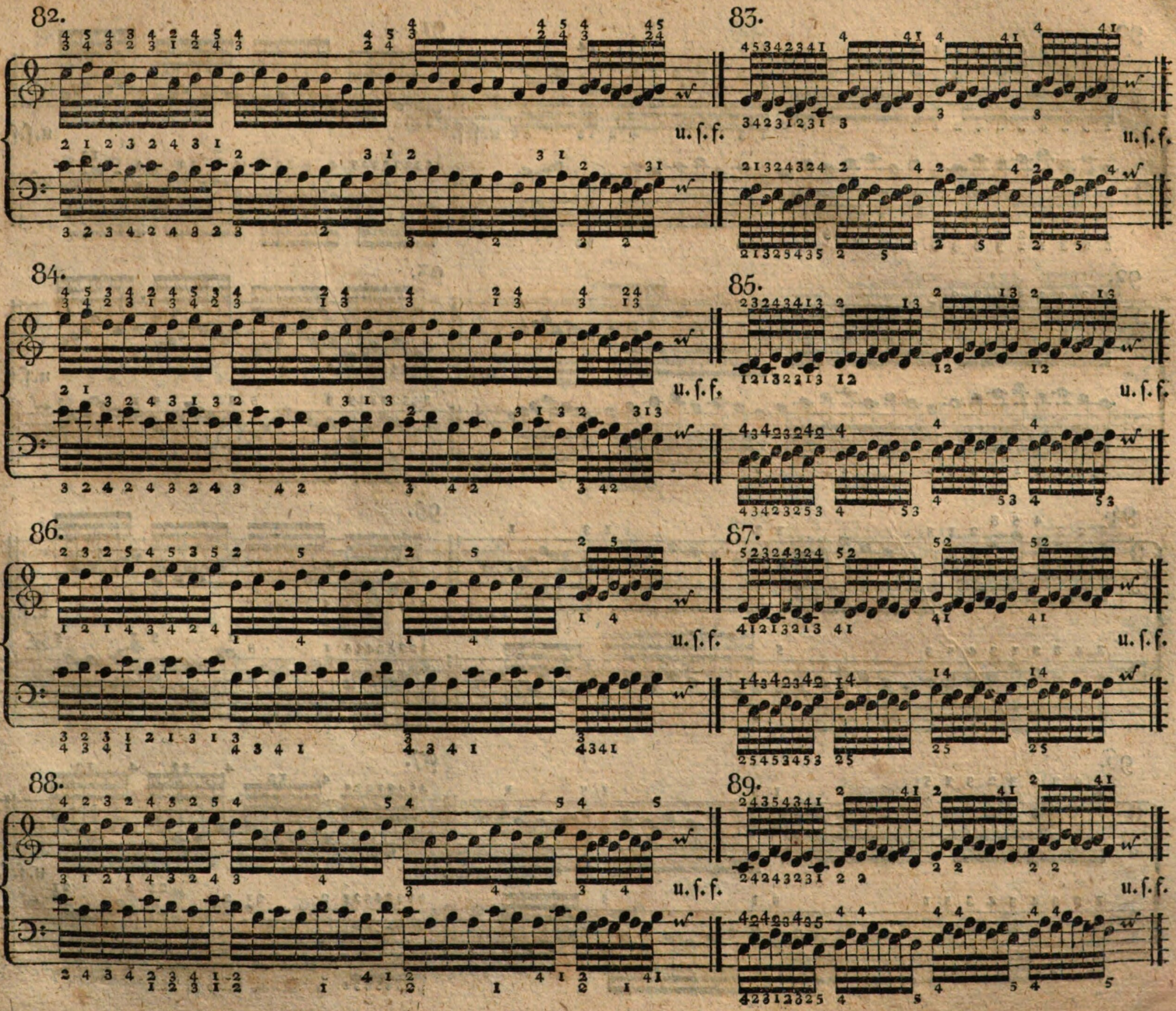

42.
43.
44.
45.
46.
47.
48.
49.
u. ſ. f.

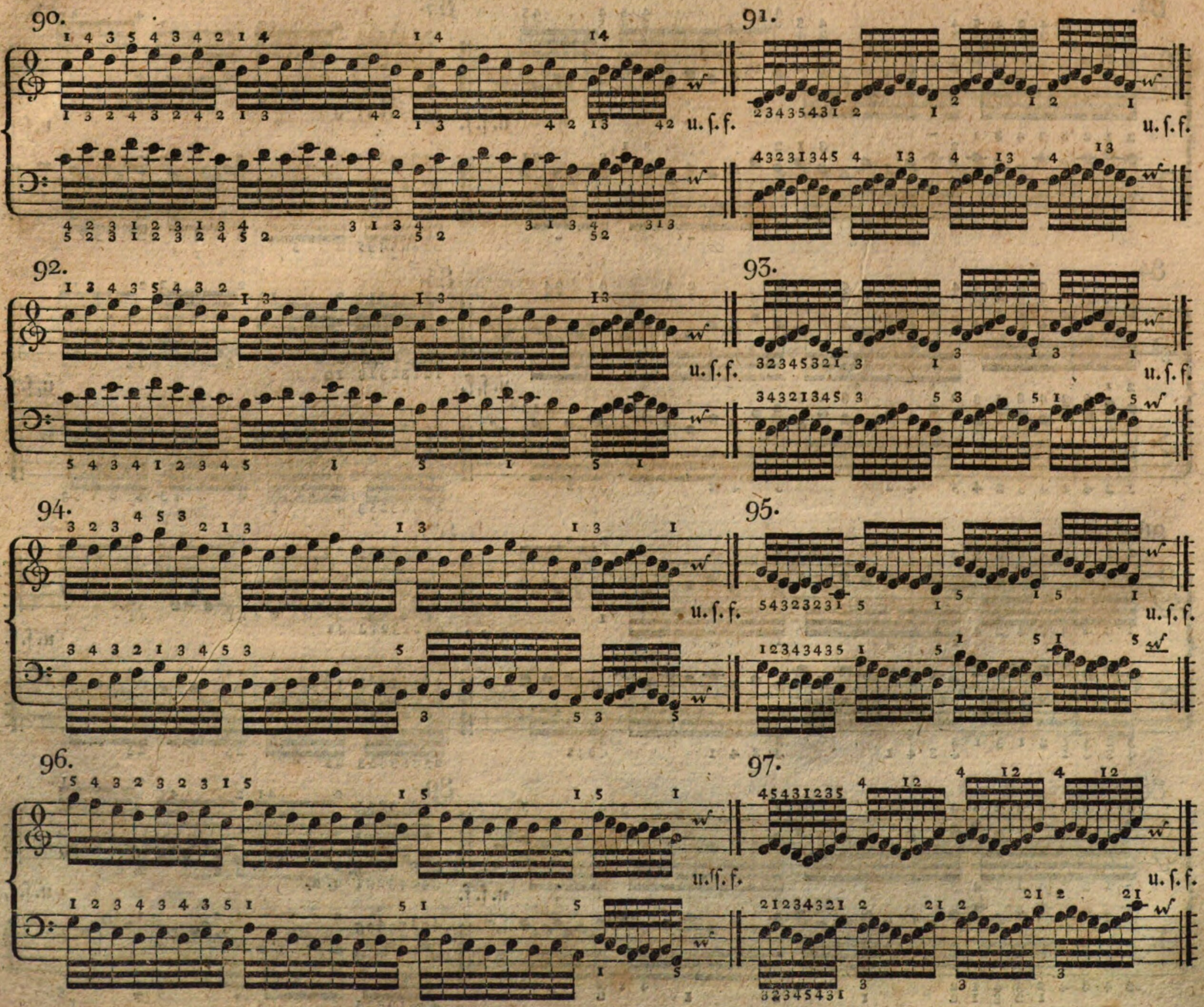

50.
51.
52.
53.
54.
55.
56.
57.
u. ſ. f.


58.
u. ſ. f.
59.
u. ſ. f.
60.
u. ſ. f.
61.
u. ſ. f.
62.
u. ſ. f.
63.
u. ſ. f.
64.
u. ſ. f.
65.
u. ſ. f.

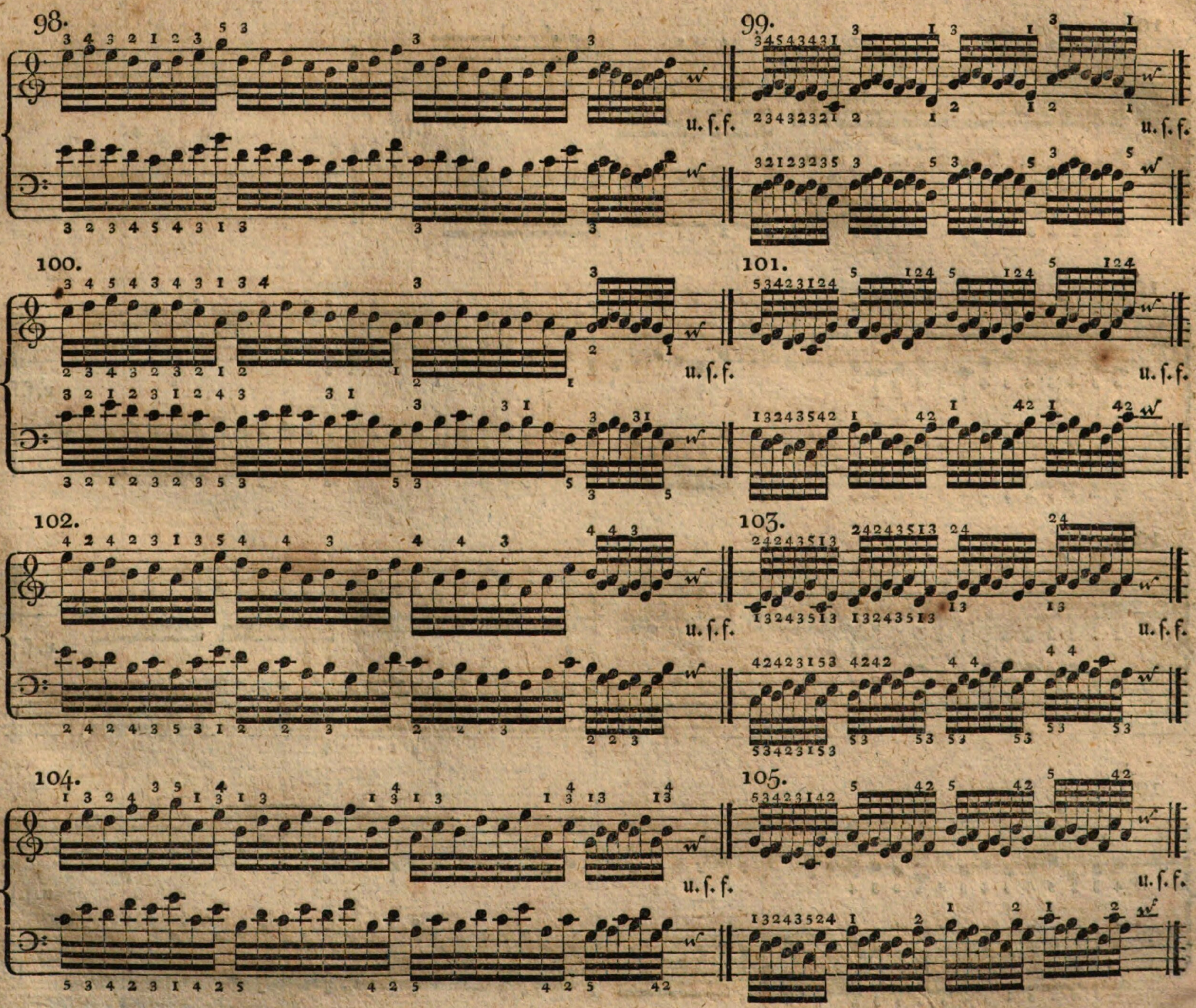

66.
u. ſ. f.
67.
u. ſ. f.
68.
u. ſ. f.
69.
u. ſ. f.
70.
u. ſ. f.
71.
u. ſ. f.
72.
u. ſ. f.
73.
u. ſ. f.


74.
75.
u. ſ. f.
76.
77.
u. ſ. f.
78.
79.
u. ſ. f.
80.
81.
u. ſ. f.

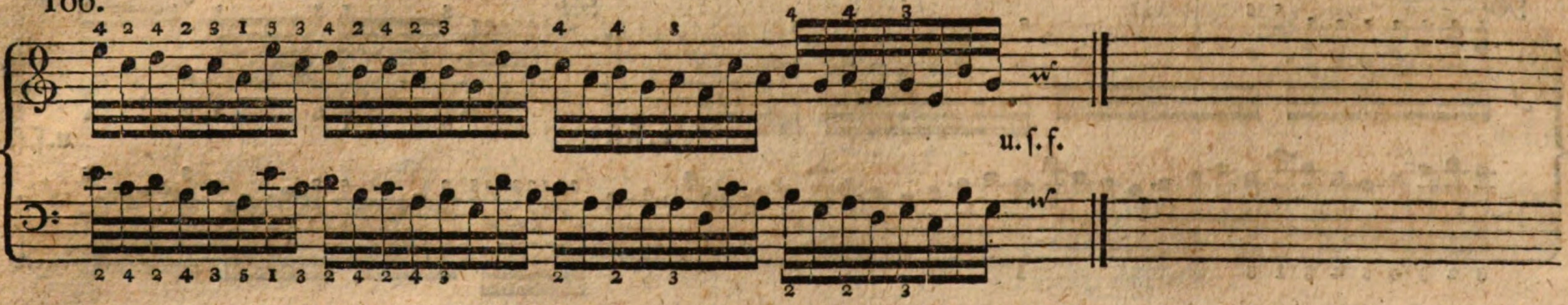

82.
83.
84.
85.
86.
87.
88.
89.
u. ſ. f.



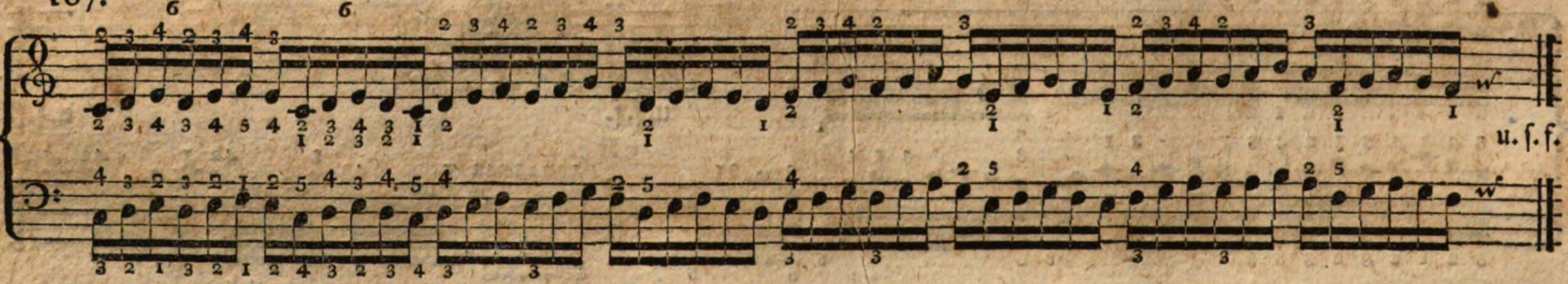
90.
91.
u. ſ. f.
92.
93.
u. ſ. f.
94.
95.
u. ſ. f.
96.
97.
u. ſ. f.


98.
99.
u. ſ. f.
u. ſ. f.
100.
101.
u. ſ. f.
u. ſ. f.
102.
103.
u. ſ. f.
u. ſ. f.
104.
105.
u. ſ. f.
u. ſ. f.

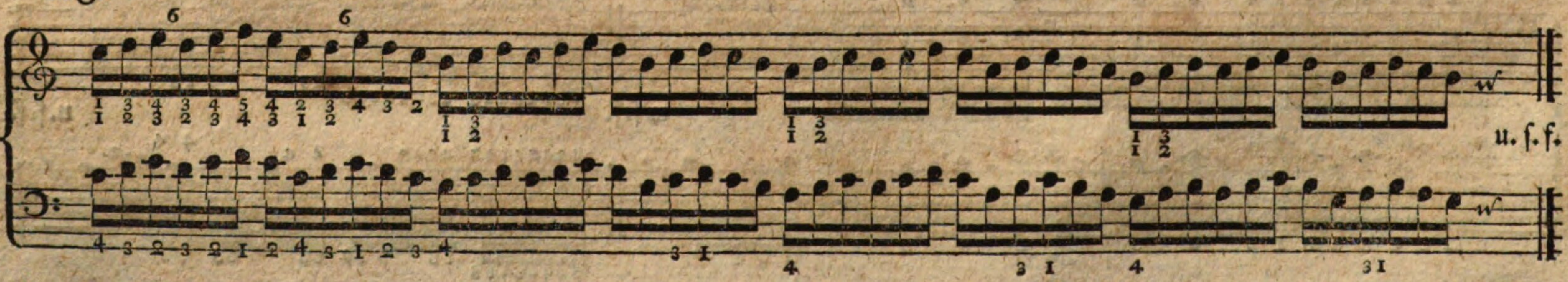
106.



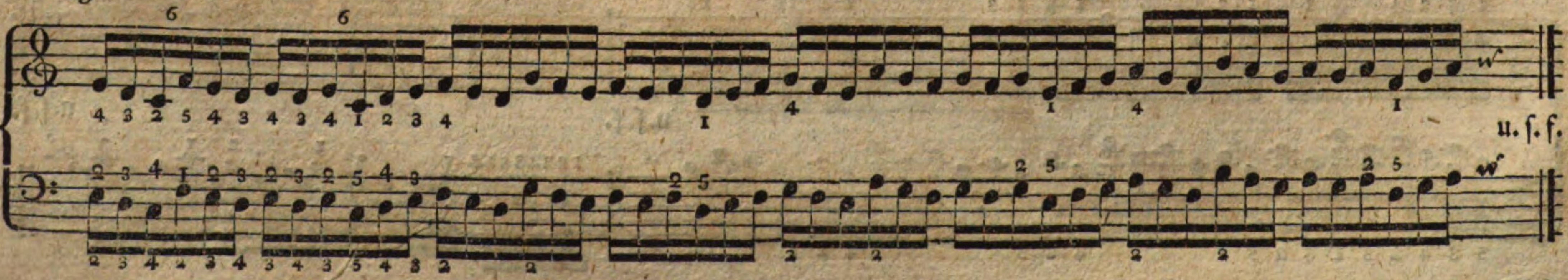

107.

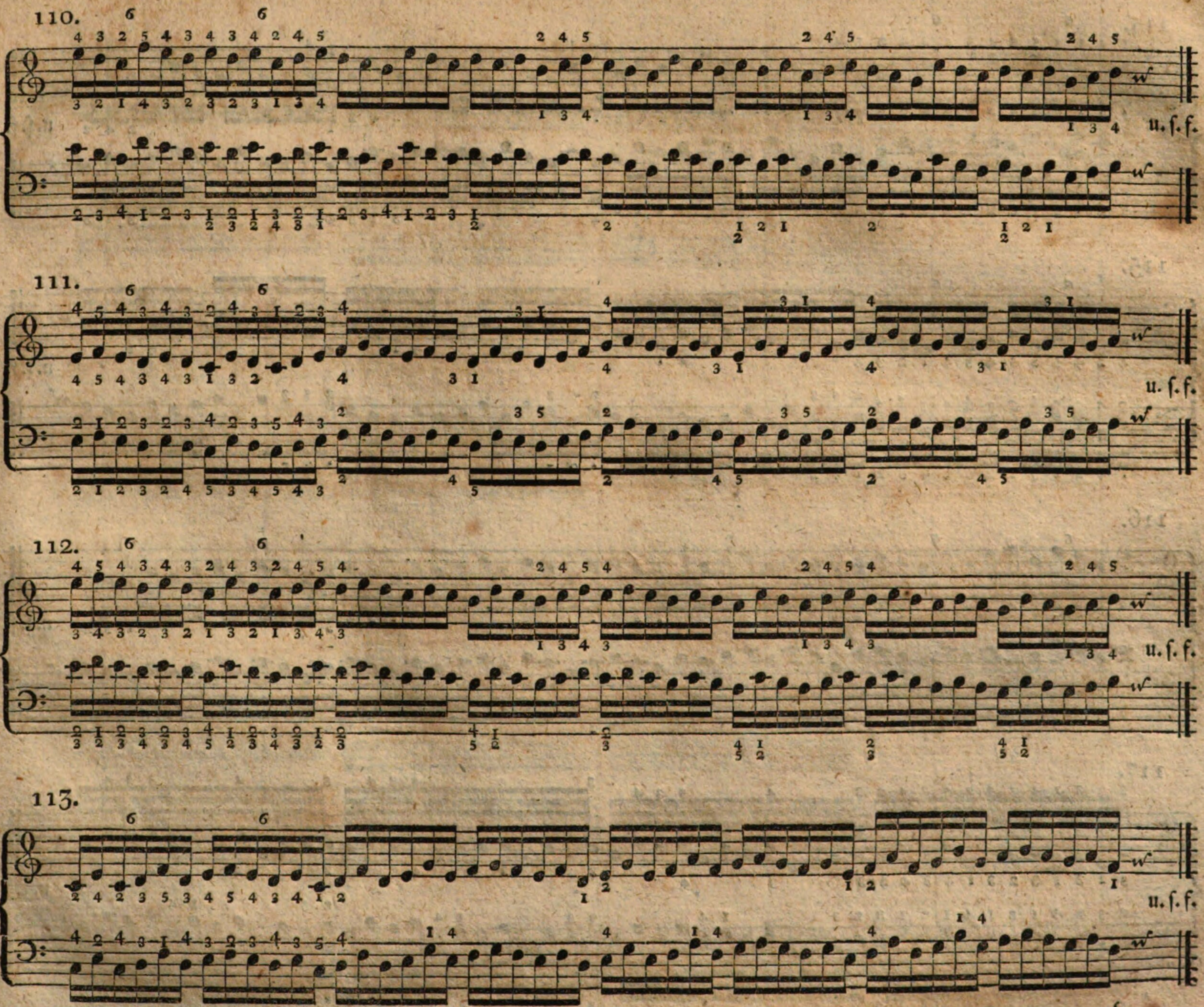



108.

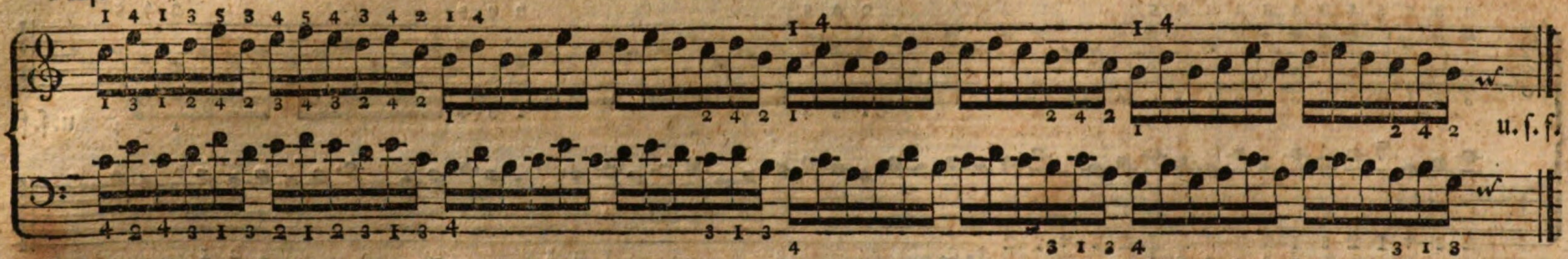



109.

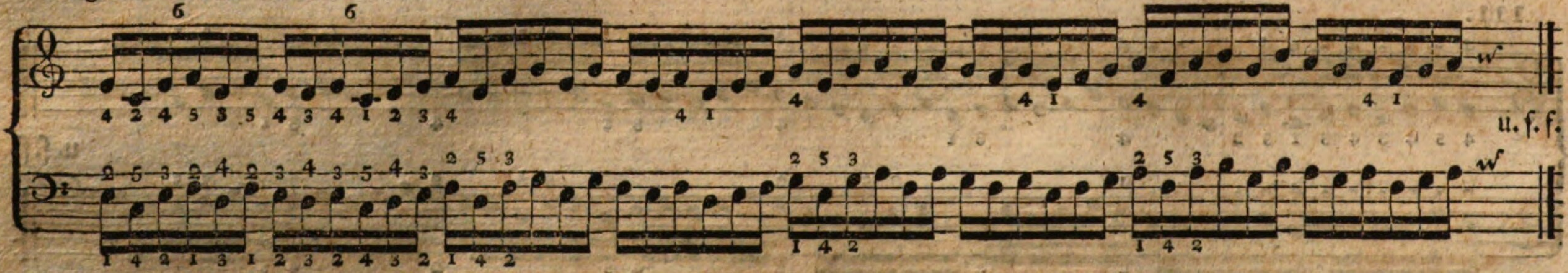



110.
u. ſ. f.
111.
u. ſ. f.
112.
u. ſ. f.
113.
u. ſ. f.

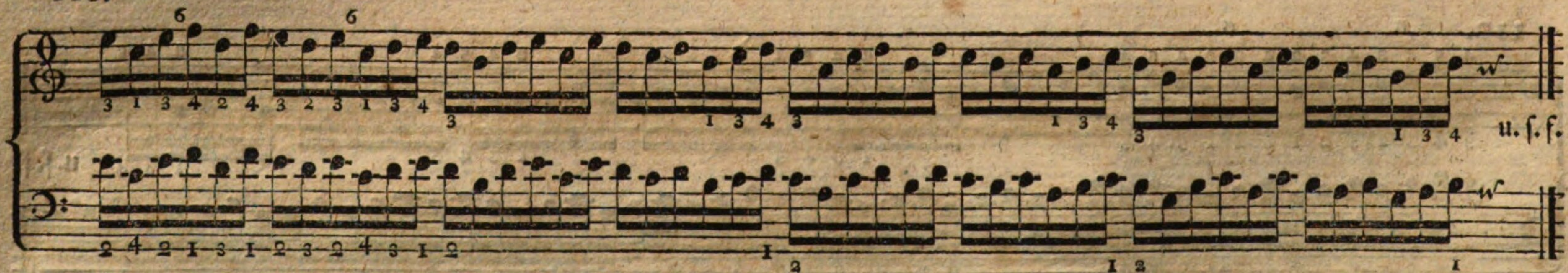
114.



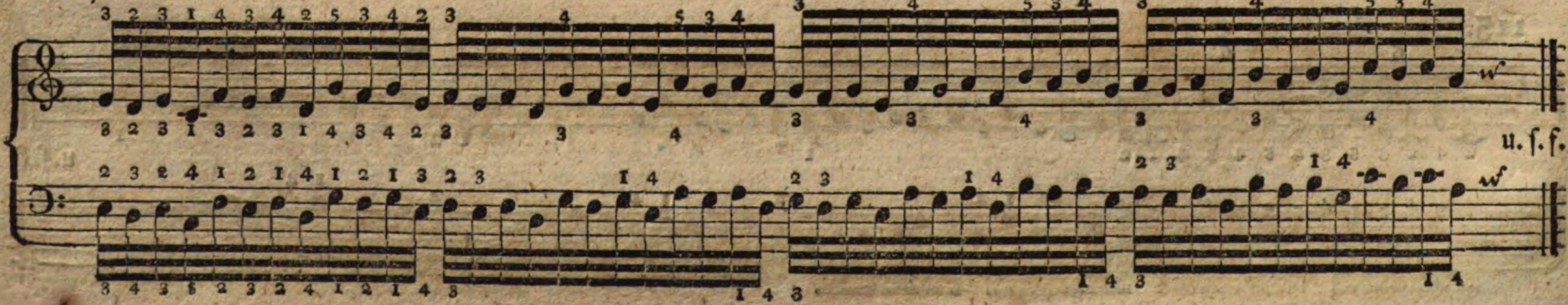

115.



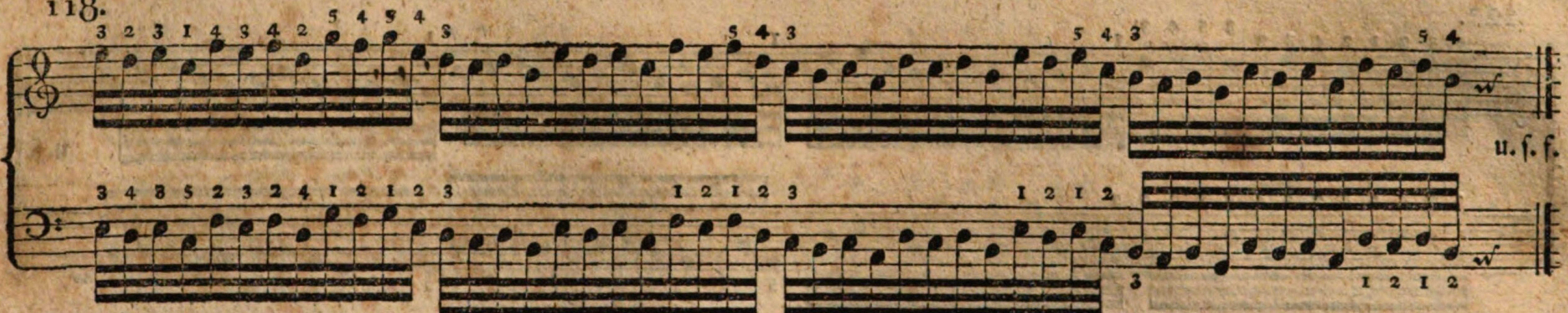

116.



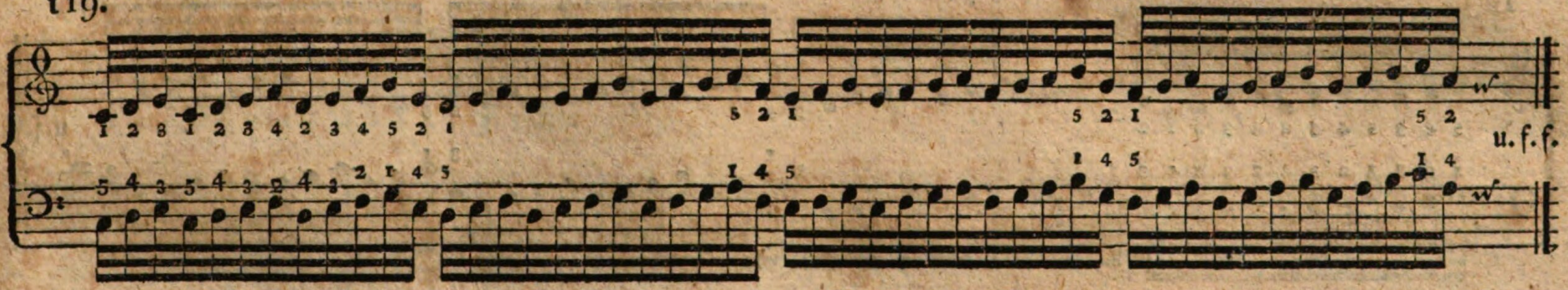

117.



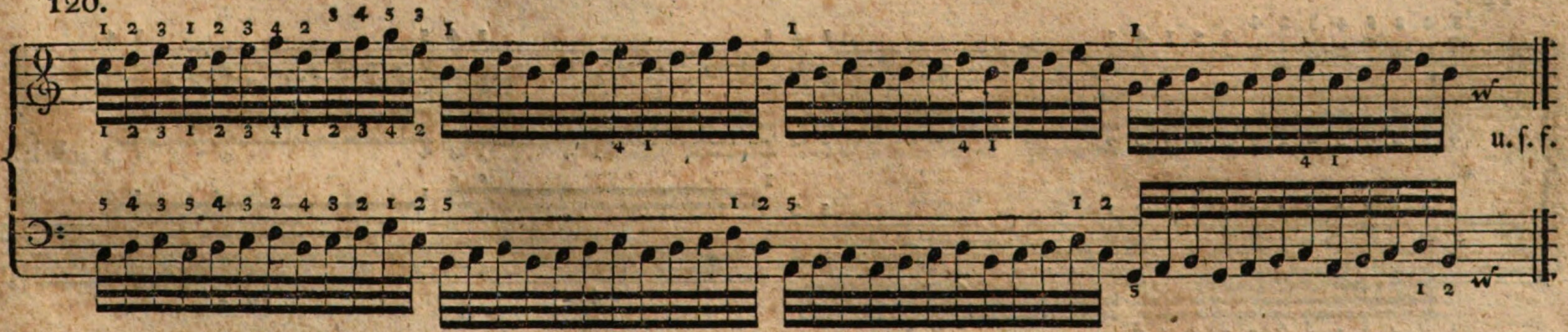
118.



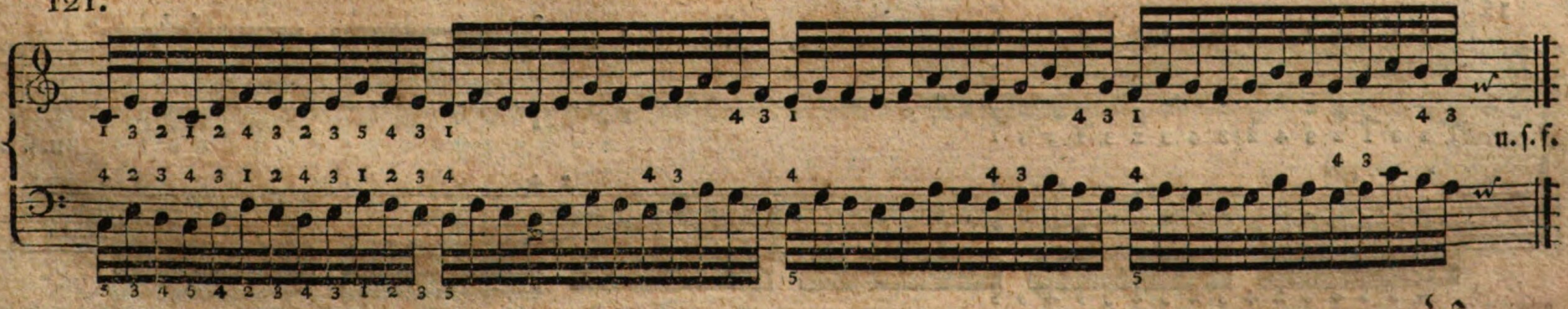

119.



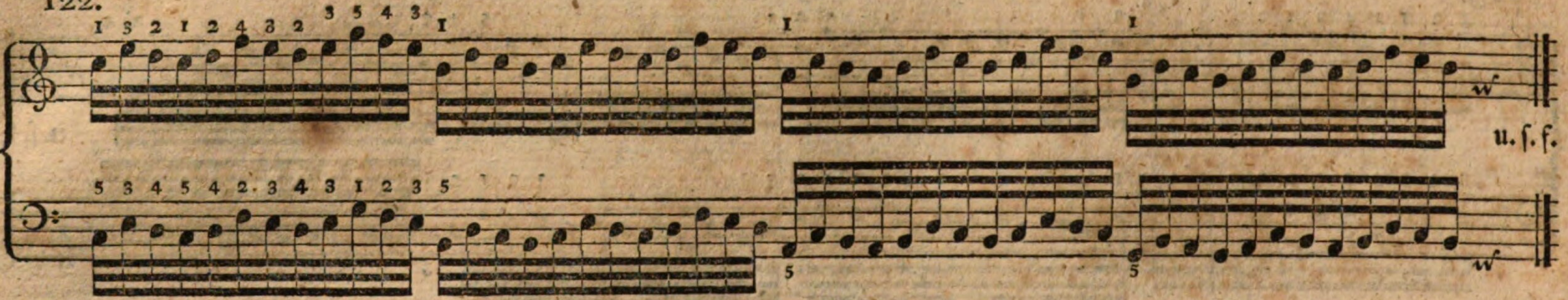

120.



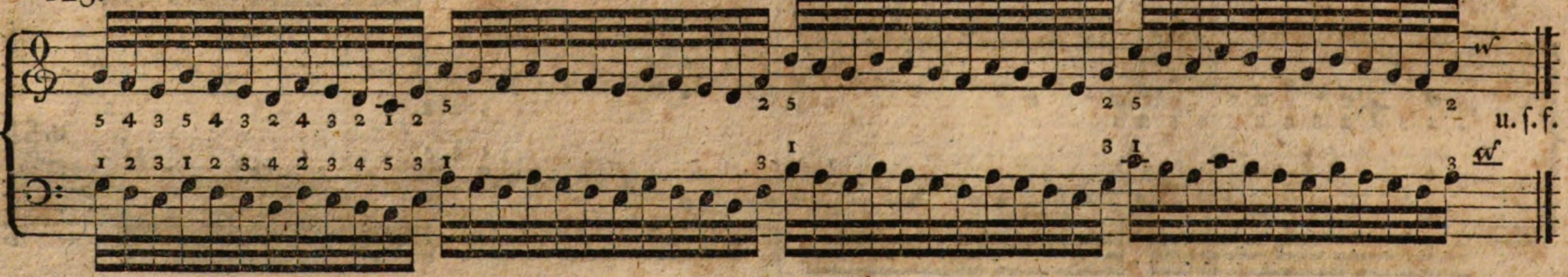

121.



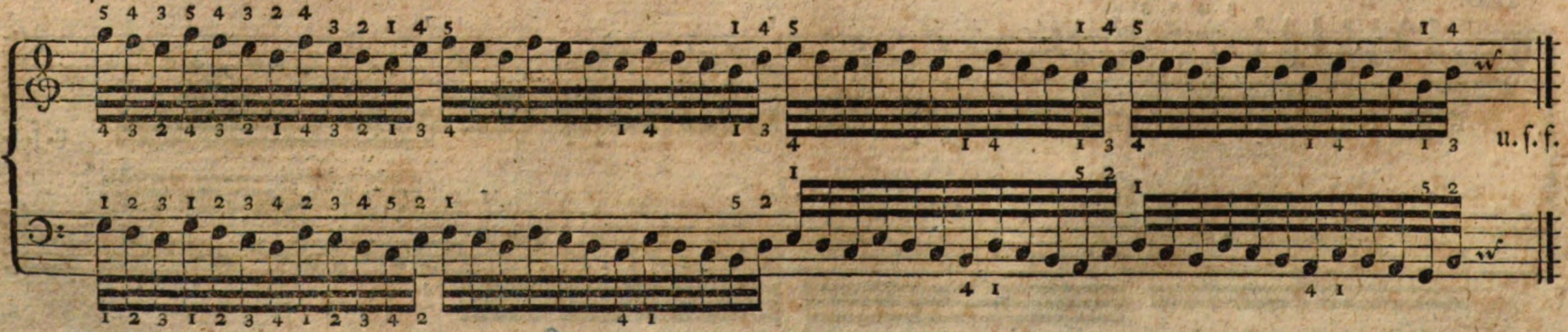
122.



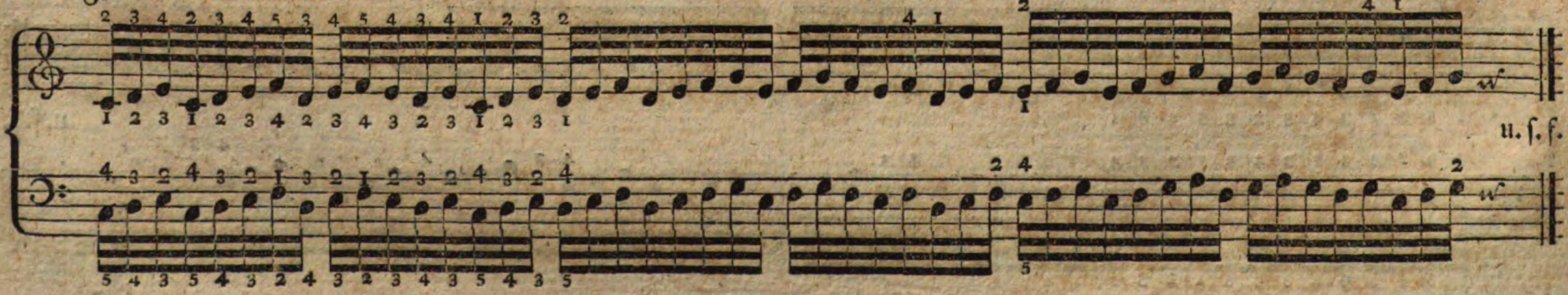

123.



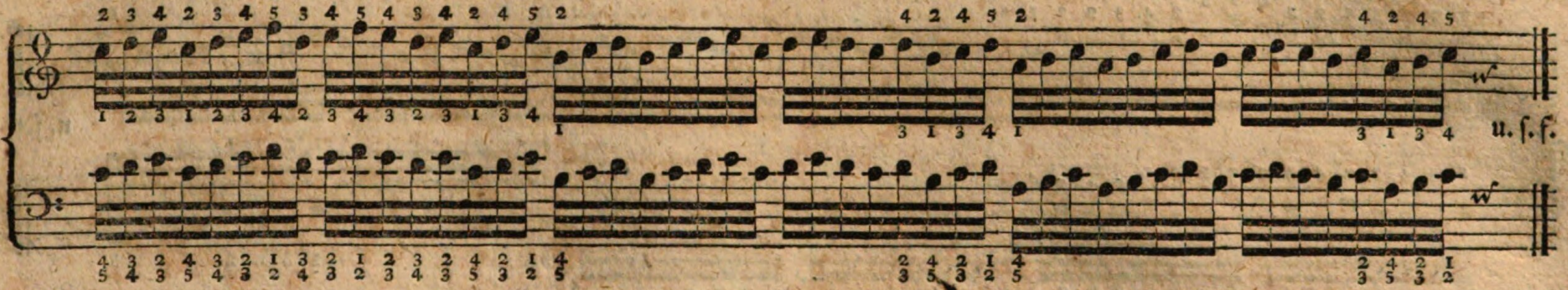

124.



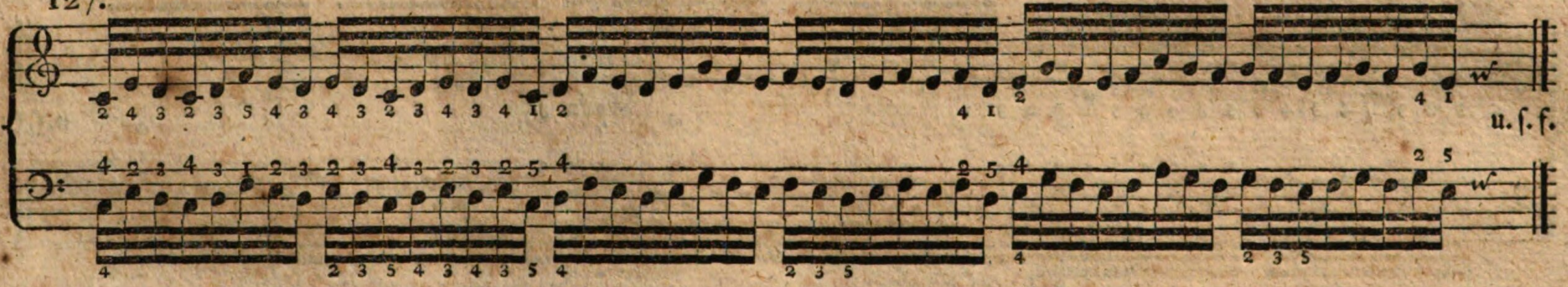

125.



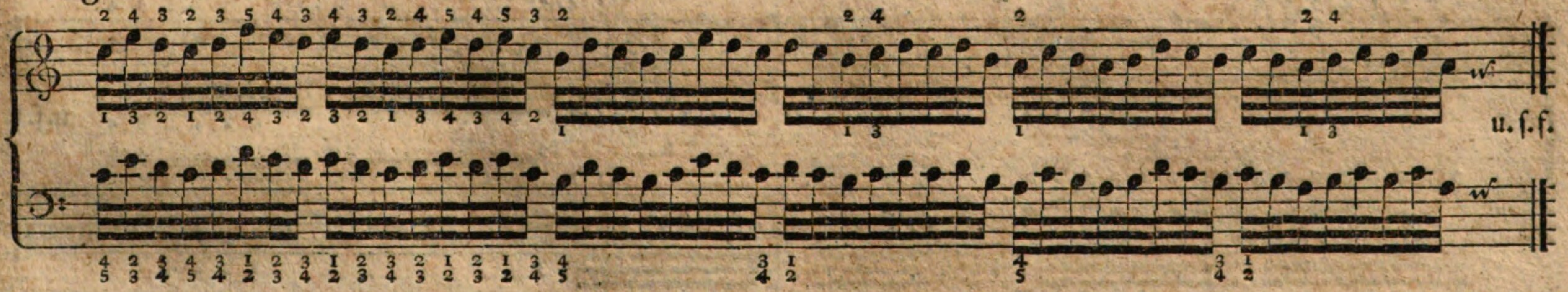
126.



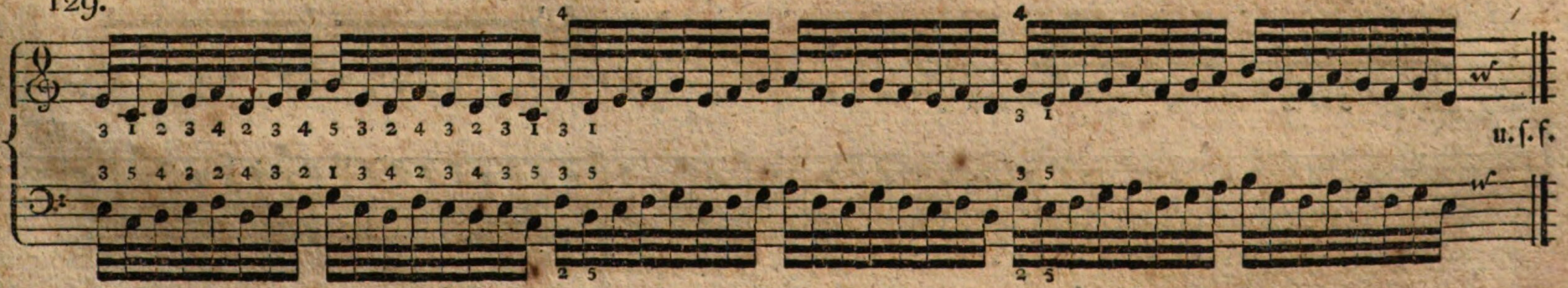

127.

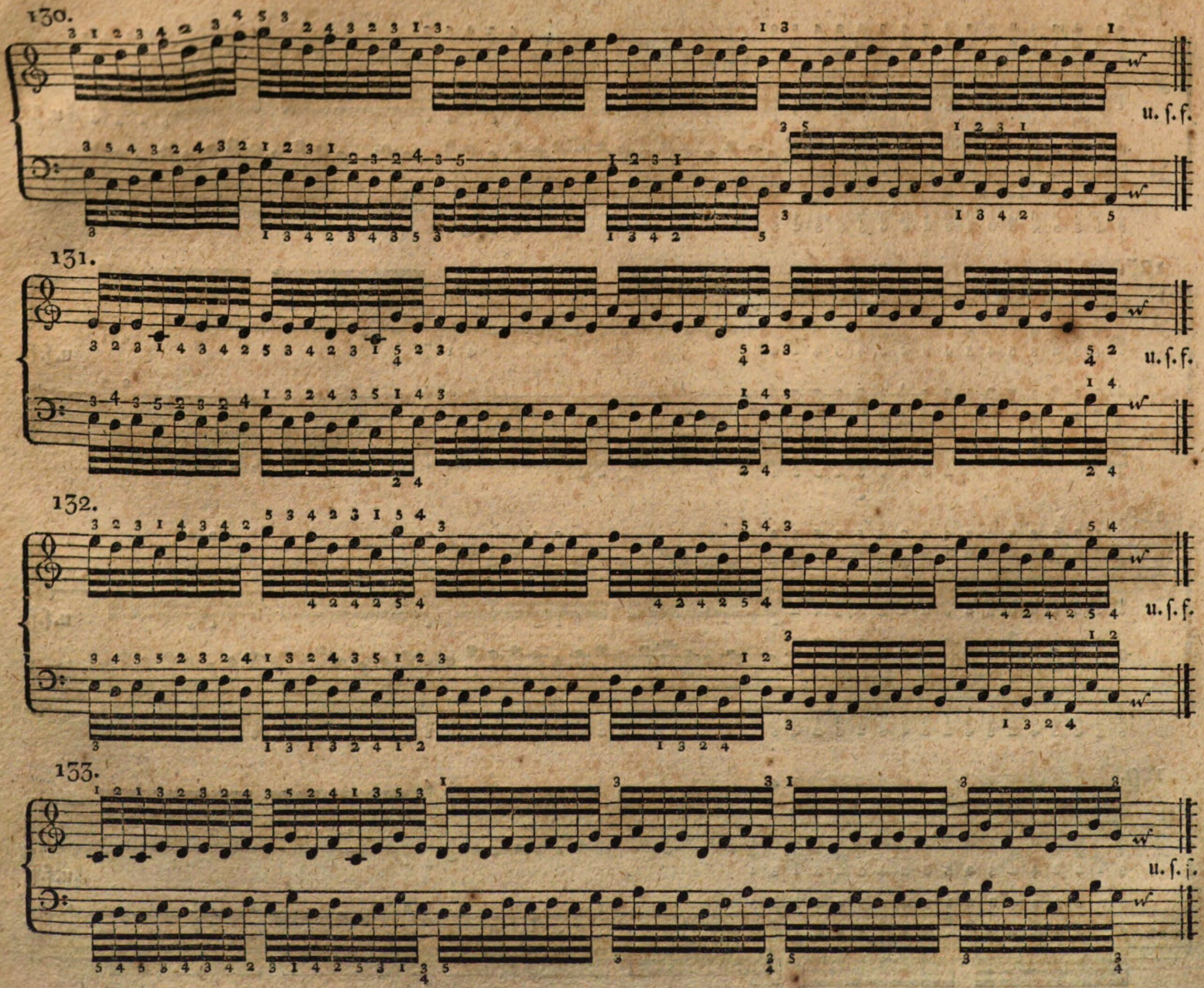


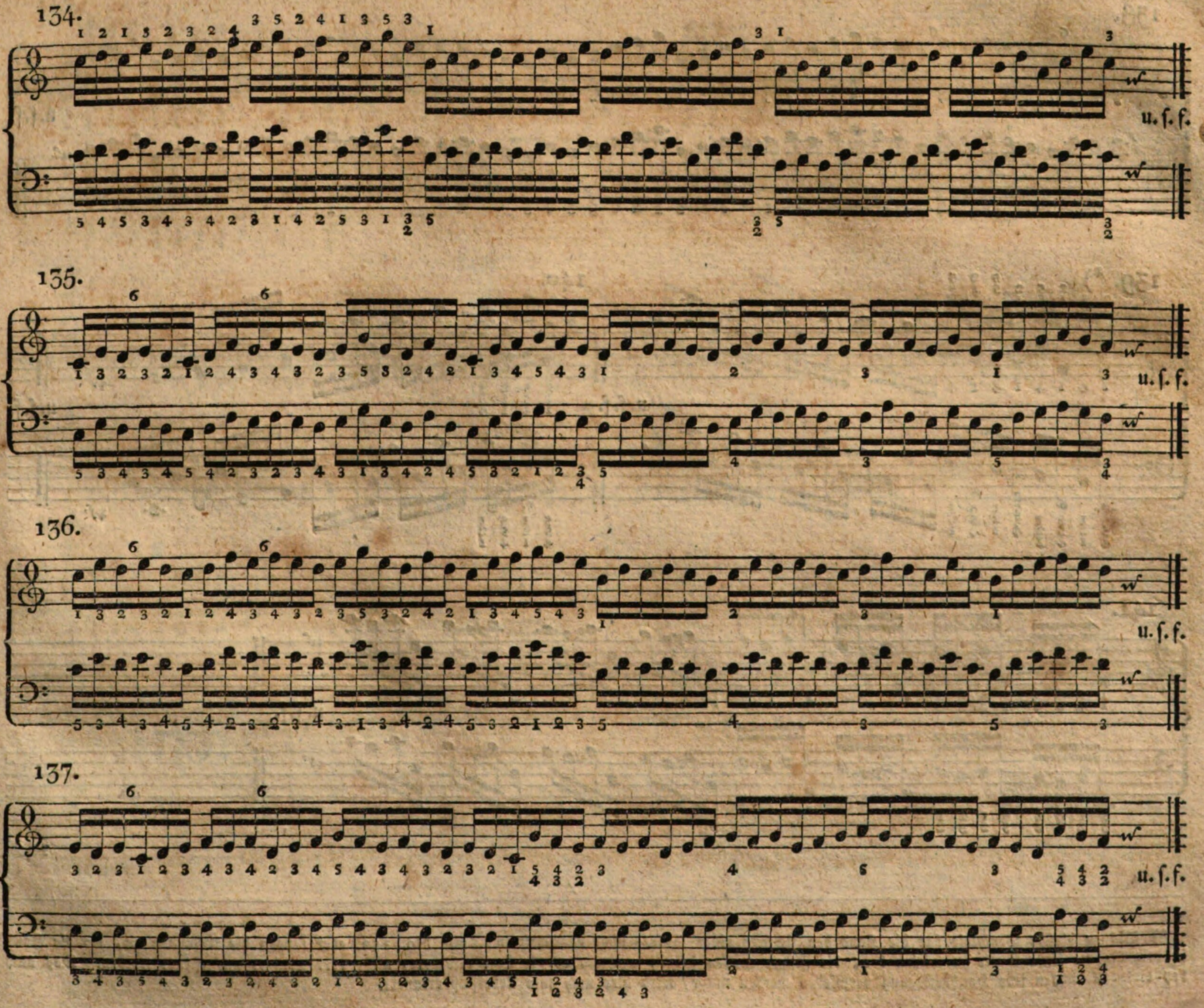

128.



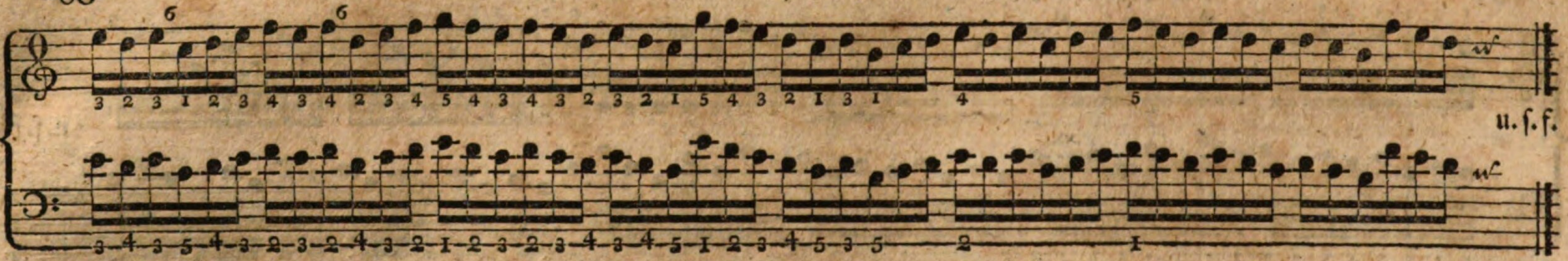

129.



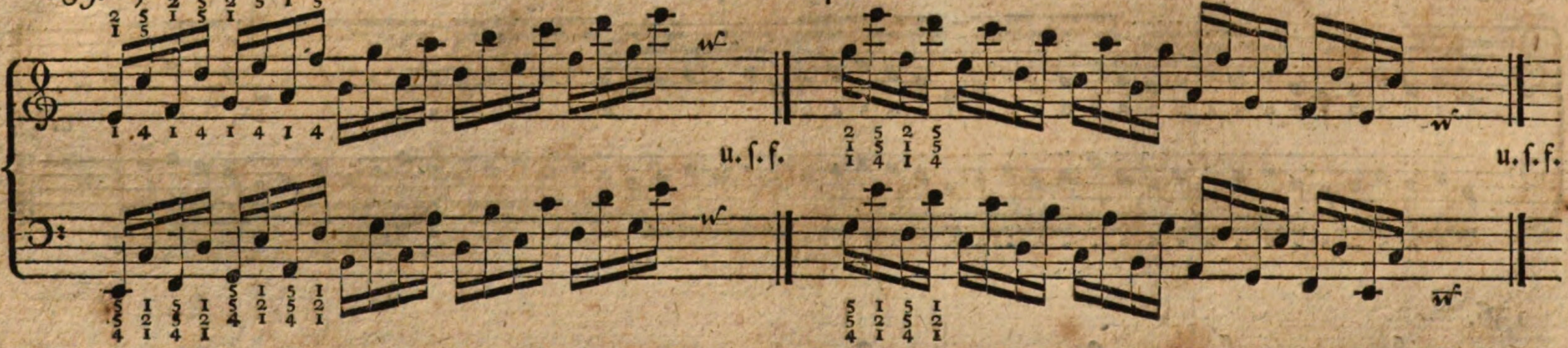

130.
u. ſ. f.
131.
u. ſ. f.
132.
u. ſ. f.
133.
u. ſ. f.


134.
u. ſ. f.
135.
u. ſ. f.
136.
u. ſ. f.
137.
u. ſ. f.

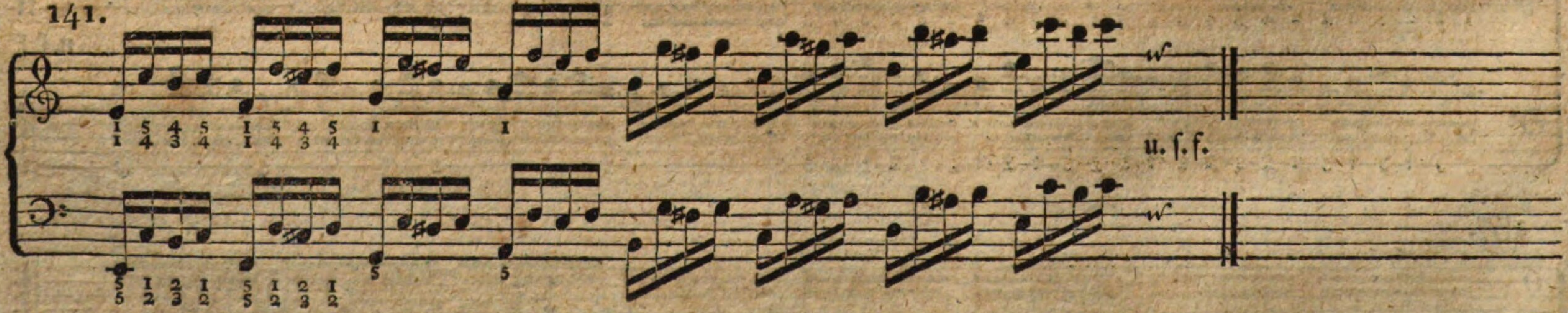
138.




139. *) 140.

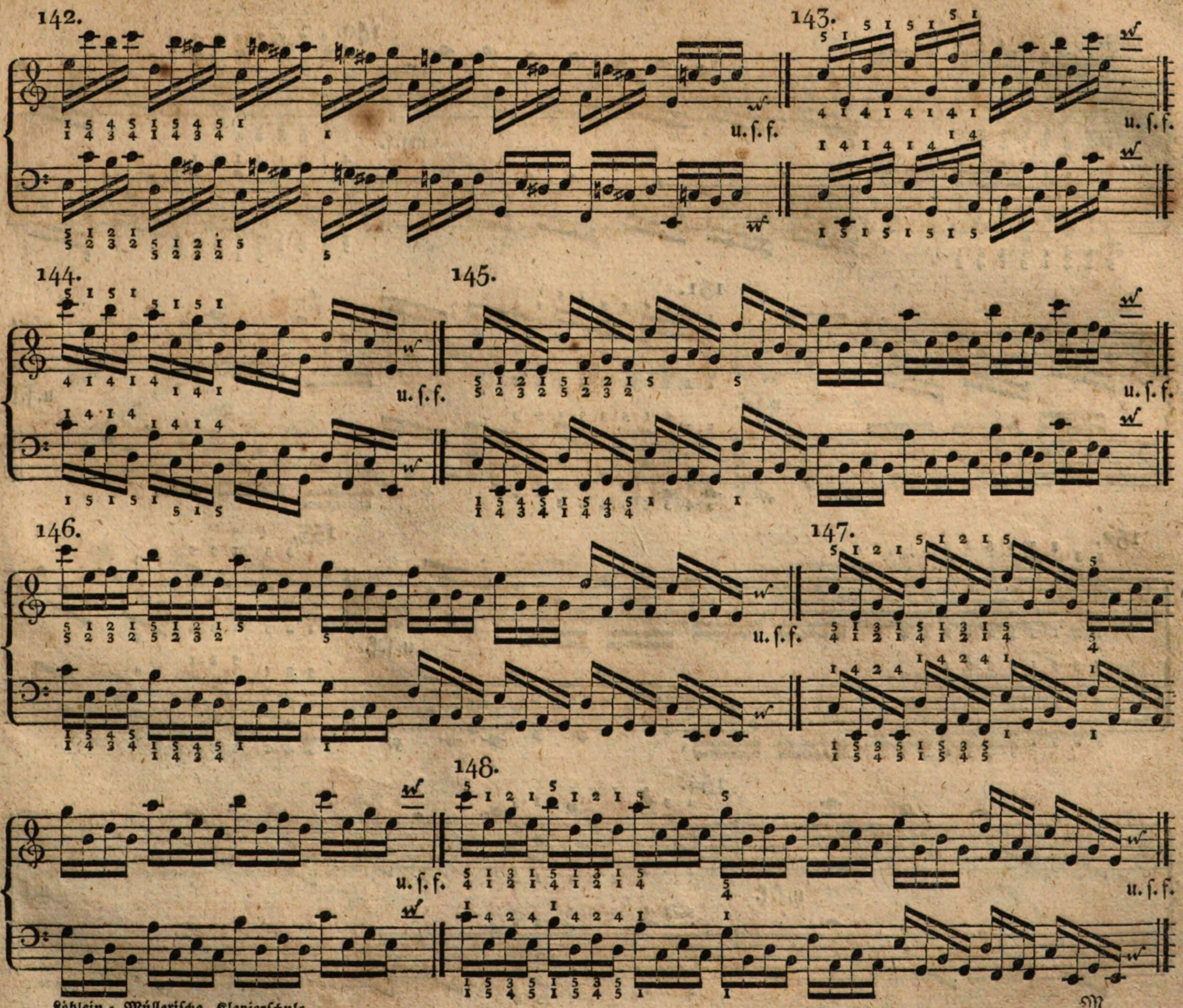


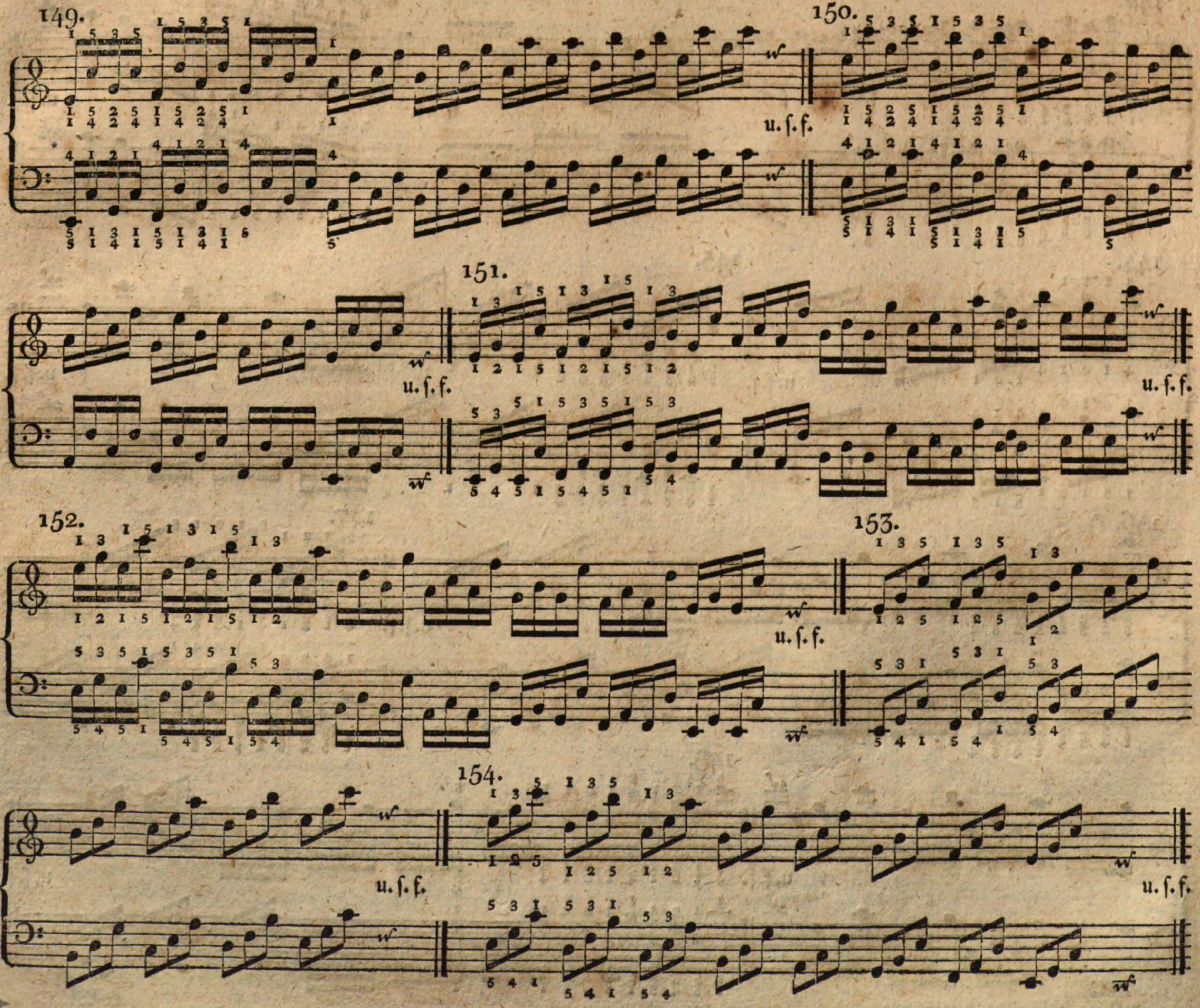

141.

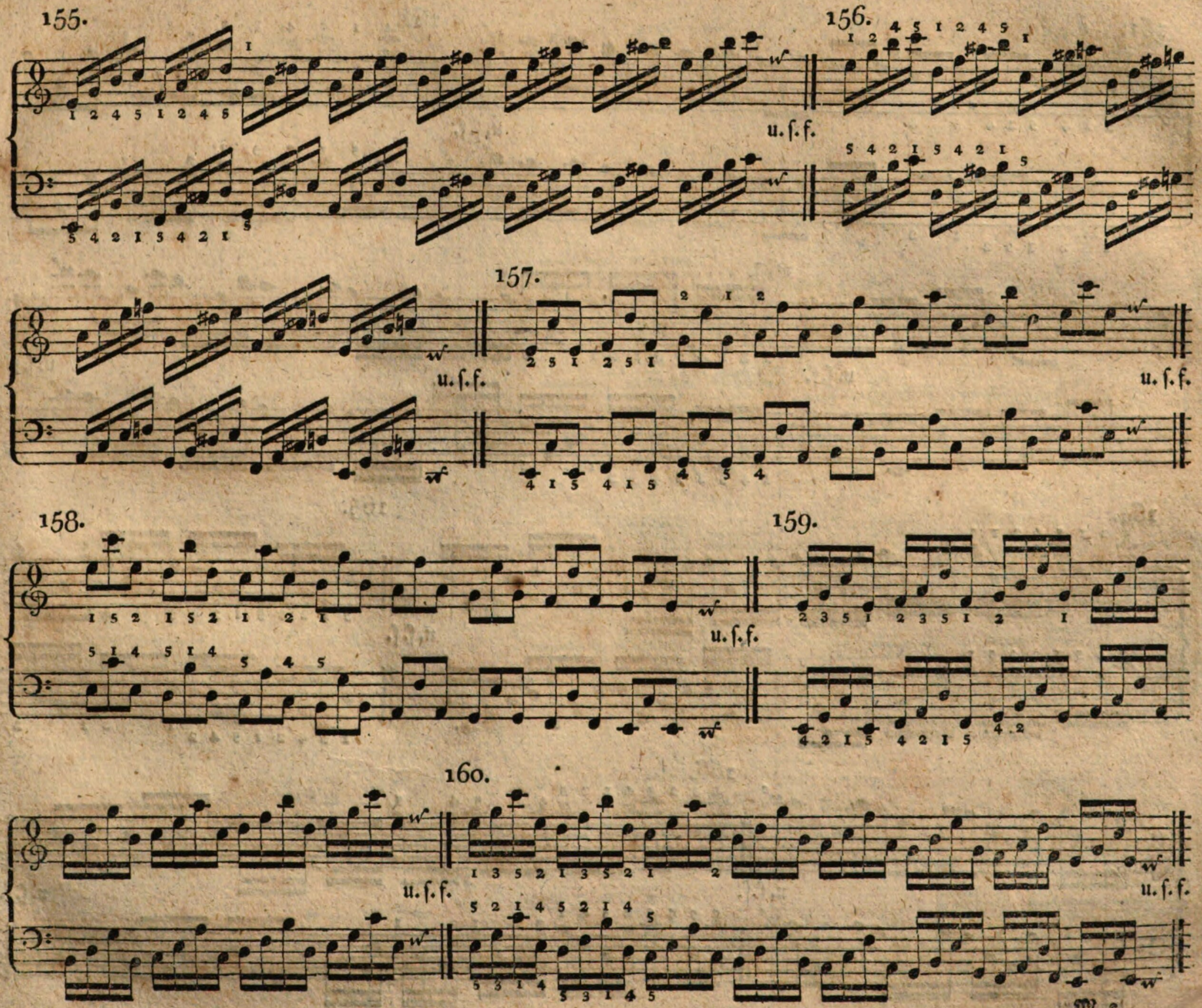


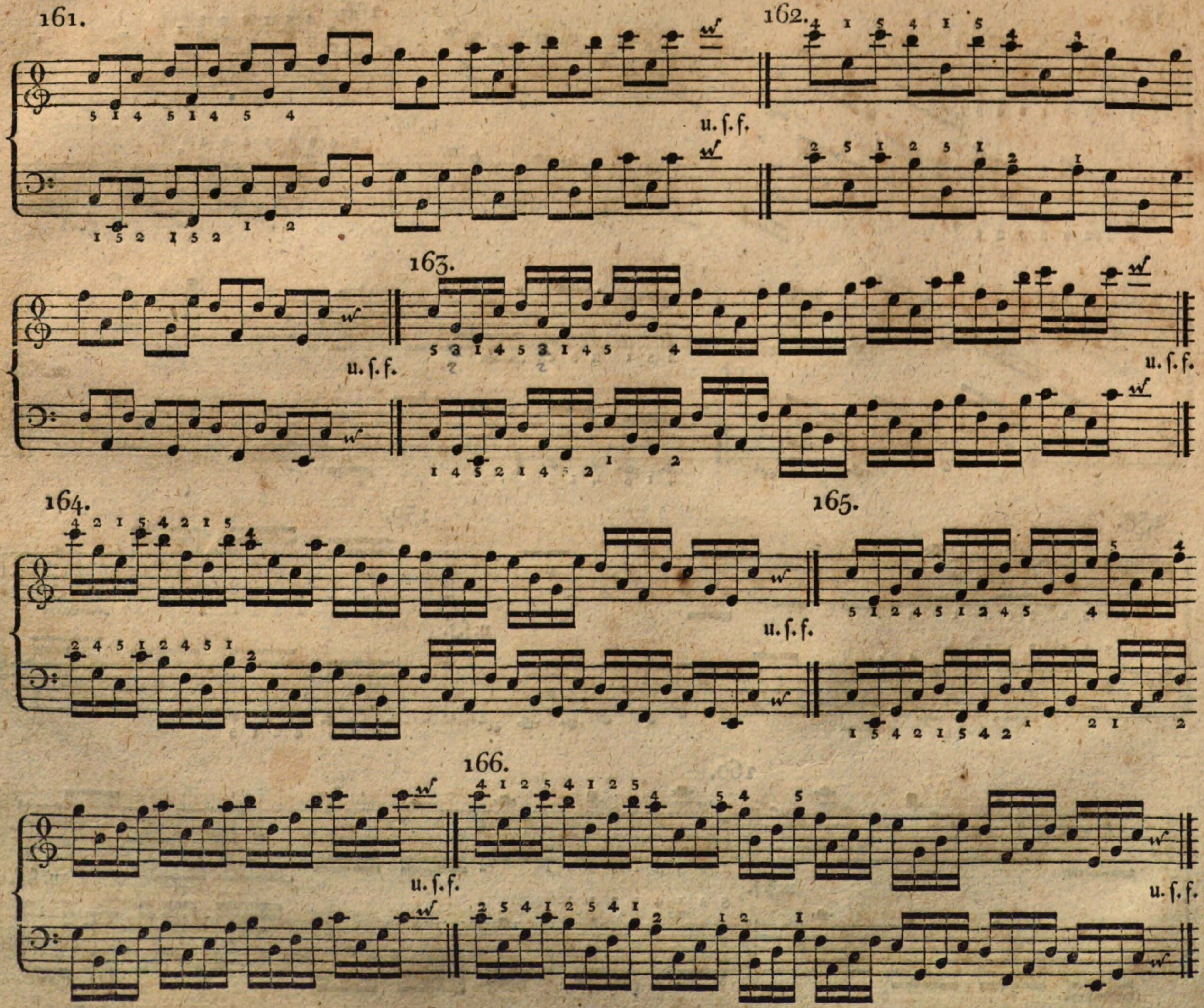

142,

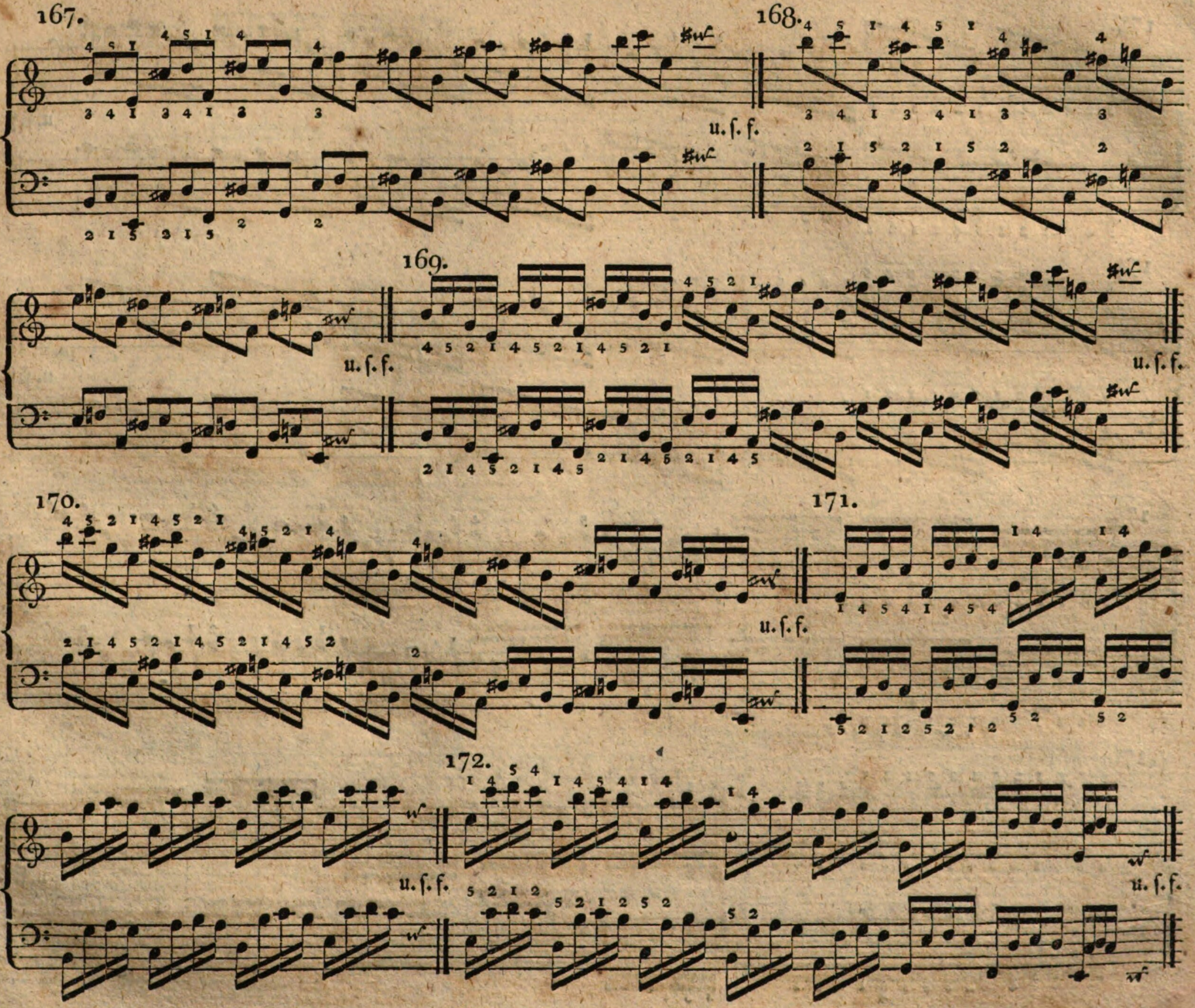
*) Bis zu dieſem Beyſpiele hat die Hand den Umfang einer Quinte nicht überſchritten: mit No. 139. aber fangen die Uebungen an, wo die Hand in dem Raume einer Sexte zu ſpielen hat; die Finger müſſen daher, nachdem es die Lage erfordert, mehr oder weniger ausgeſtreckt werden. Daß auch bey dieſen Uebungen jede Handbewegung vermieden werden müſſe, wird hier noch zum Ueberfluß erinnert.


142.
143.
u. ſ. f.
u. ſ. f.
144.
145.
u. ſ. f.
u. ſ. f.
146.
147.
u. ſ. f.
148.
u. ſ. f.
u. ſ. f.

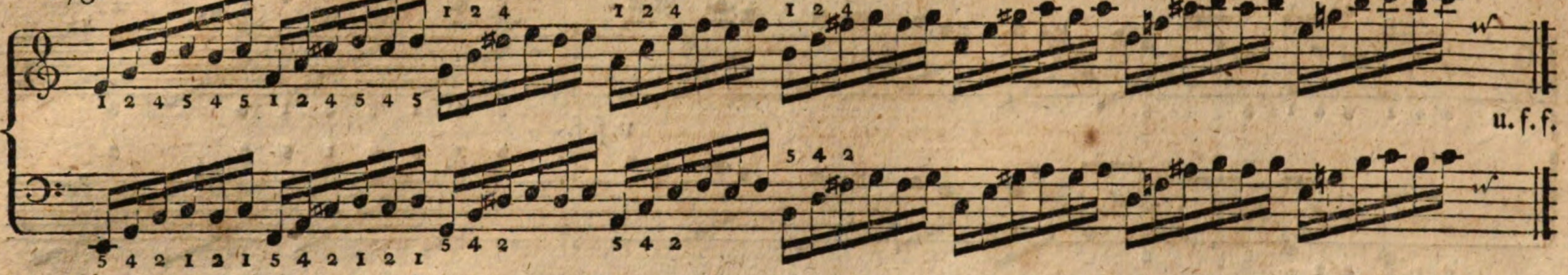

149.
150.
151.
152.
153.
154.
u. ſ. f.


155.
u. ſ. f.
156.
157.
u. ſ. f.
u. ſ. f.
158.
u. ſ. f.
159.
160.
u. ſ. f.
u. ſ. f.

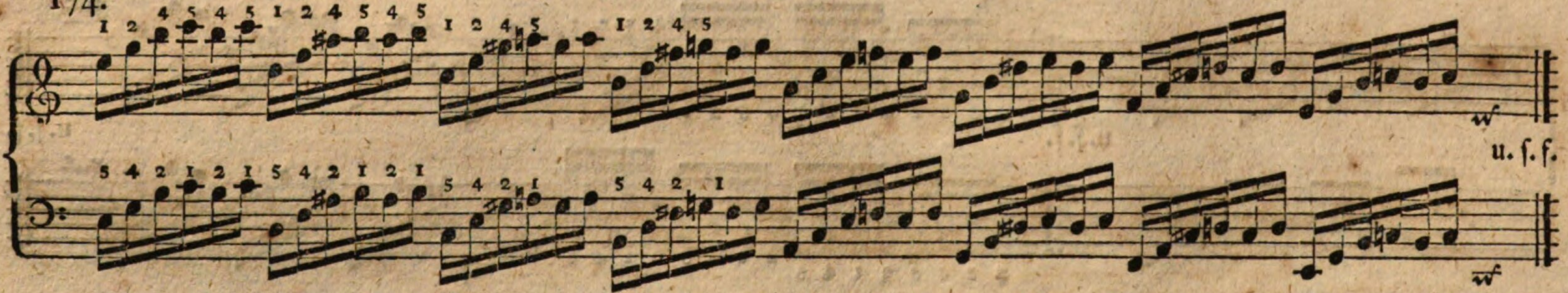

161.
u. ſ. f.
162.
163.
u. ſ. f.
u. ſ. f.
164.
165.
u. ſ. f.
166.
u. ſ. f.
u. ſ. f.


167.
168.
u. ſ. f.
169.
u. ſ. f.
u. ſ. f.
170.
171.
u. ſ. f.
172.
u. ſ. f.
u. ſ. f.

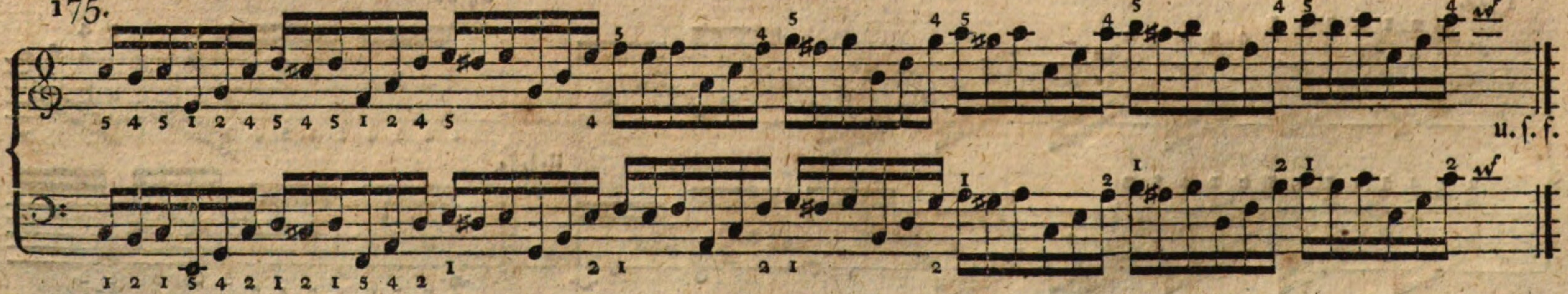
173.



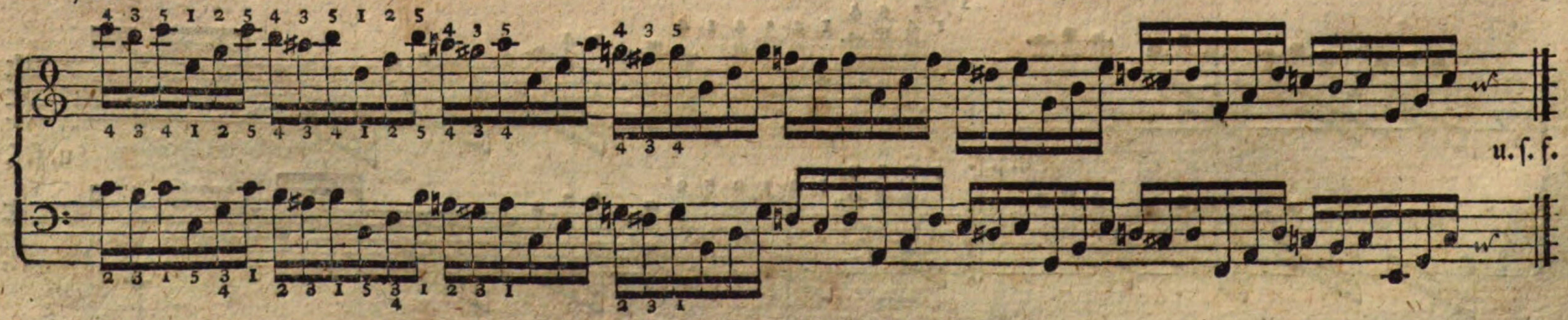

174.

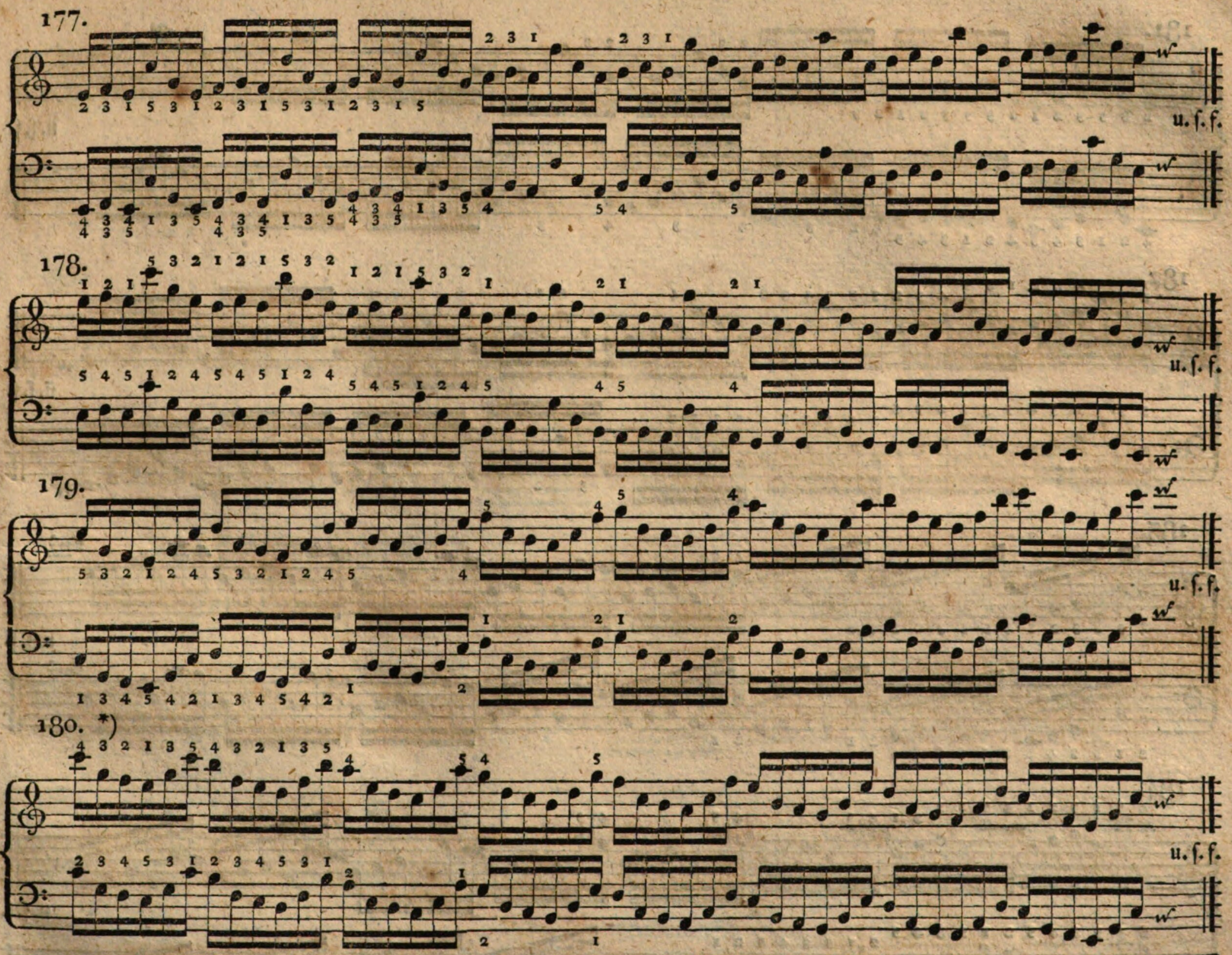



175.

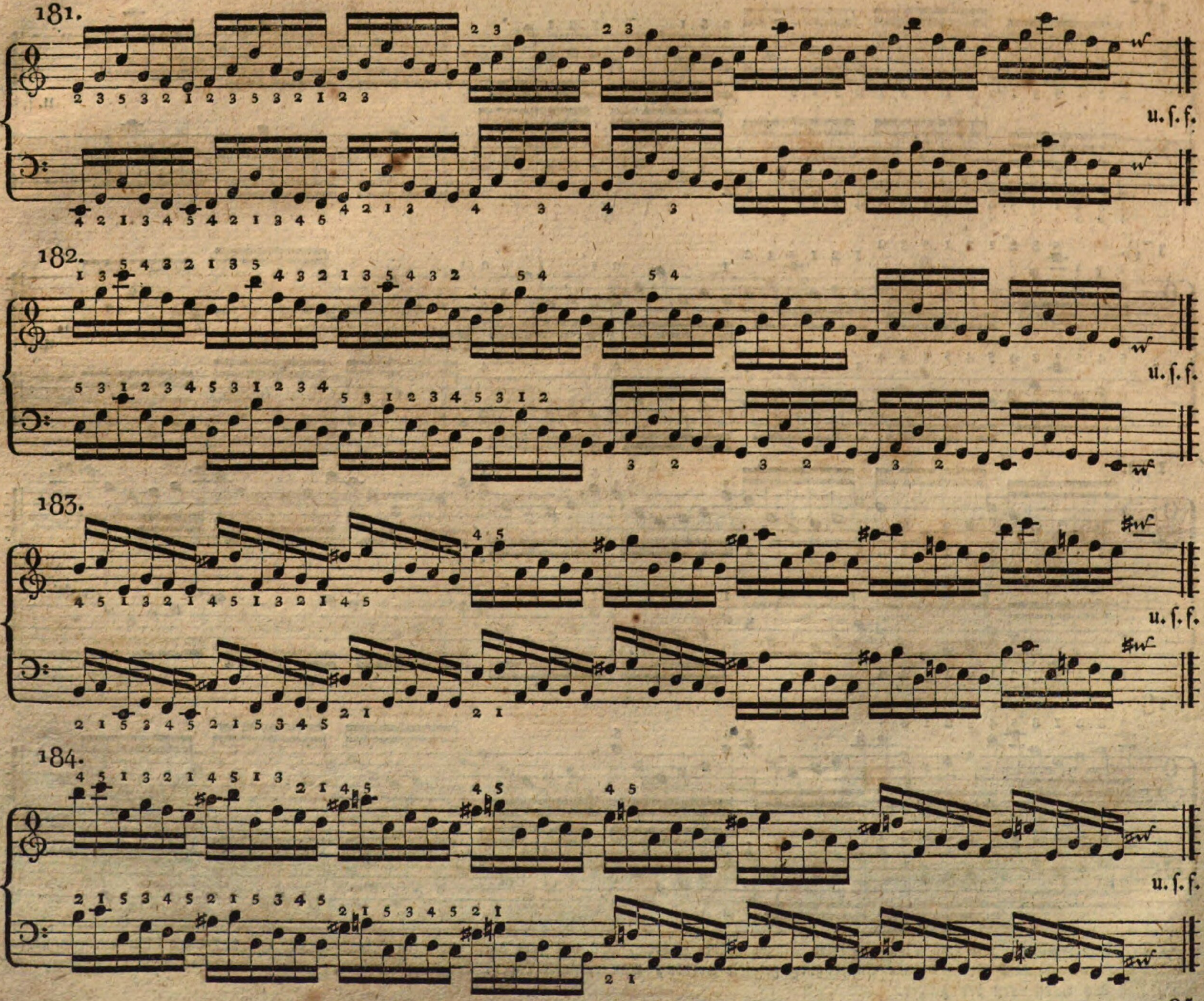


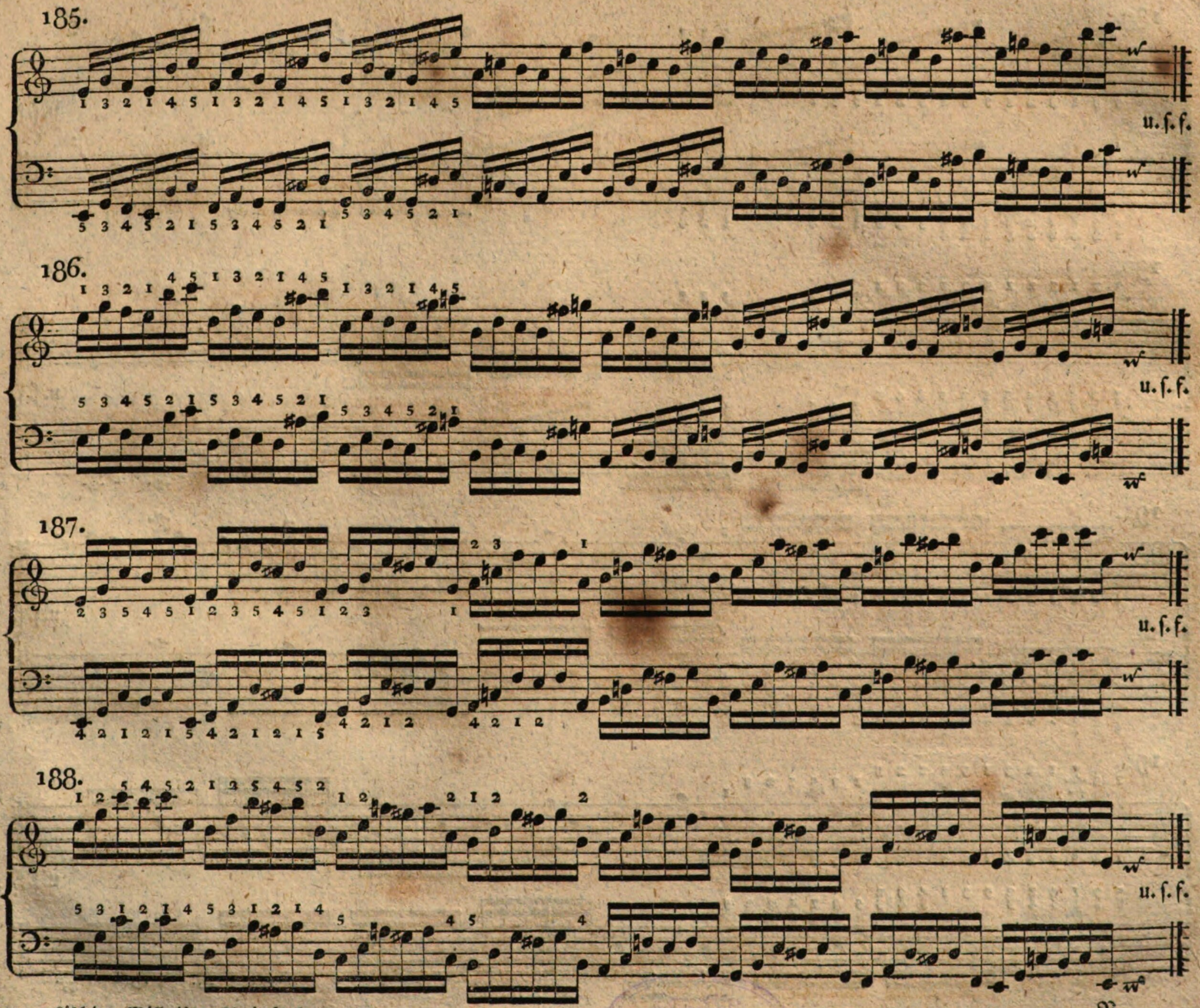

176.



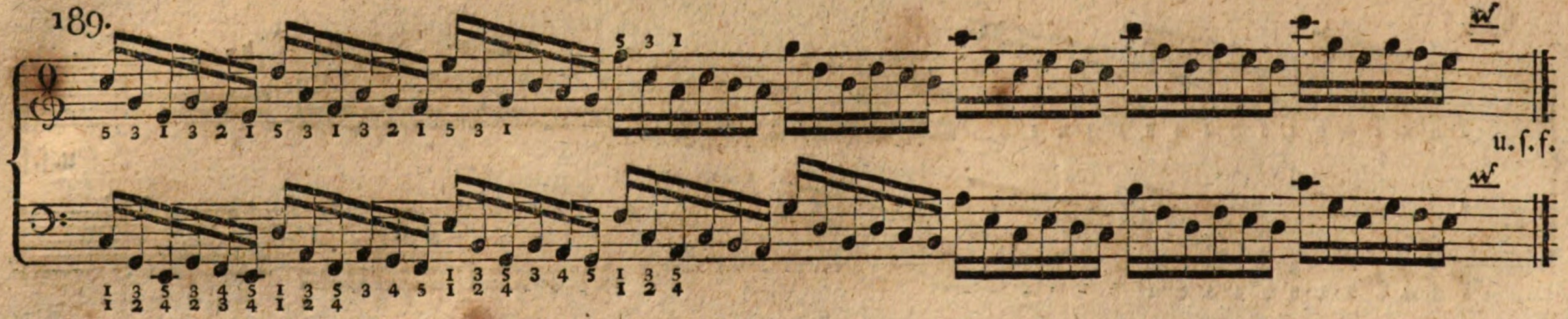



*) Der Quartenſprung mit dem 4ten und 3ten Finger in der rechten, und mit dem 2ten und 3ten Finger in der linken Hand, kann nur von großen Händen mit gebogenen Fingern ohne Anſtrengung geſpielt werden; man verſtatte daher, bey kleiner Hand, um die Ausführung zu erleichtern, für dieſen Fall das Ausſtrecken der Finger.

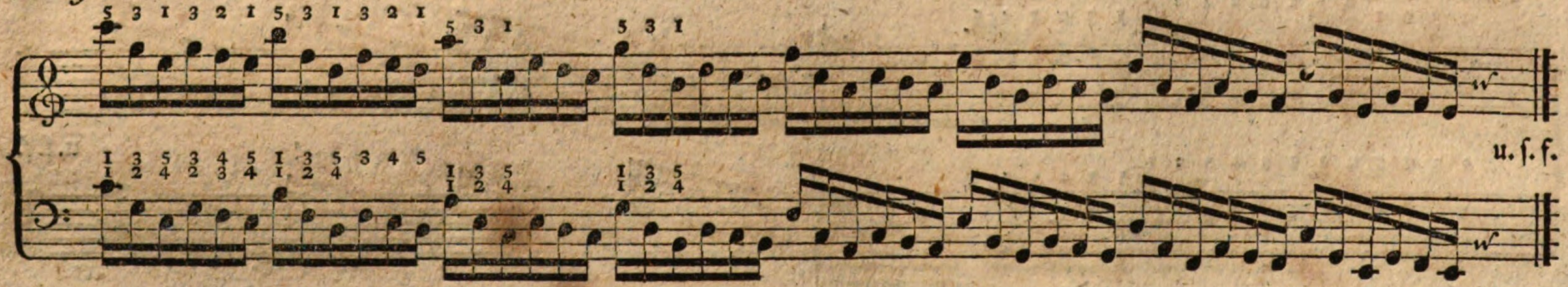

181.
u. ſ. f.
182.
u. ſ. f.
183.
u. ſ. f.
184.
u. ſ. f.


185.
u. ſ. f.
186.
u. ſ. f.
187.
u. ſ. f.
188.
u. ſ. f.

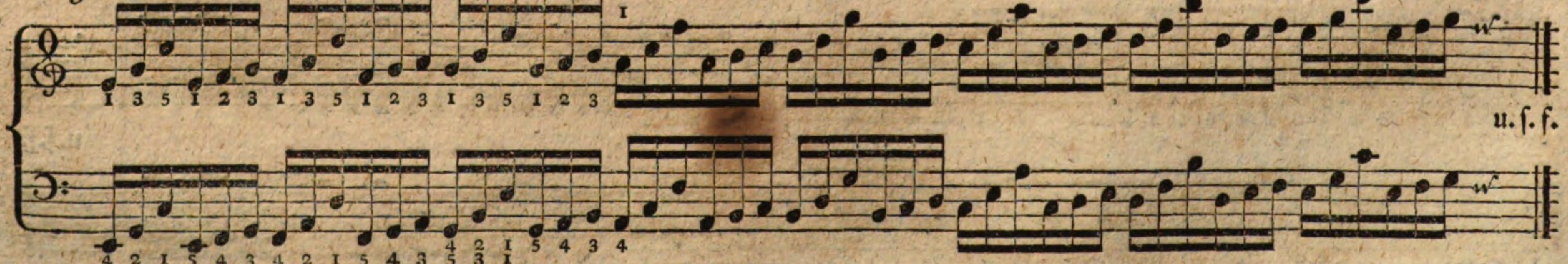
189.



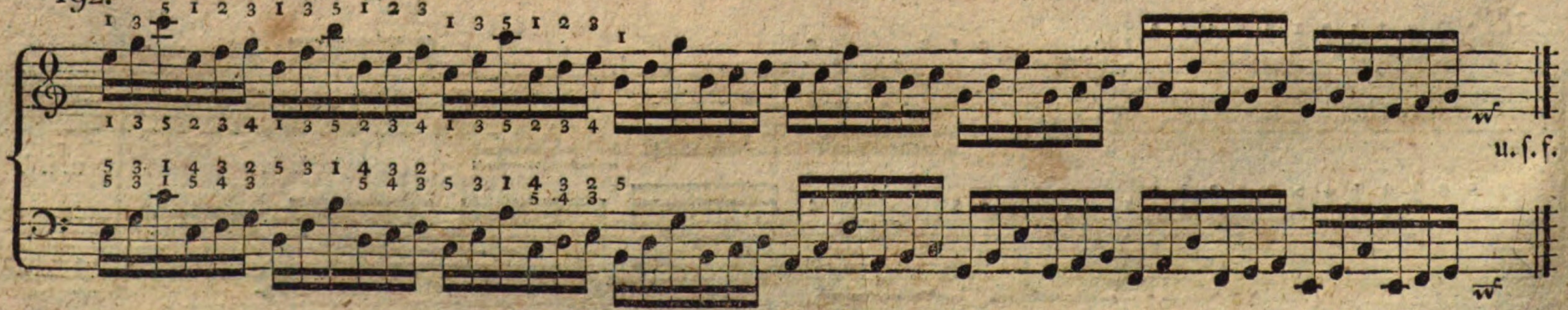

190.



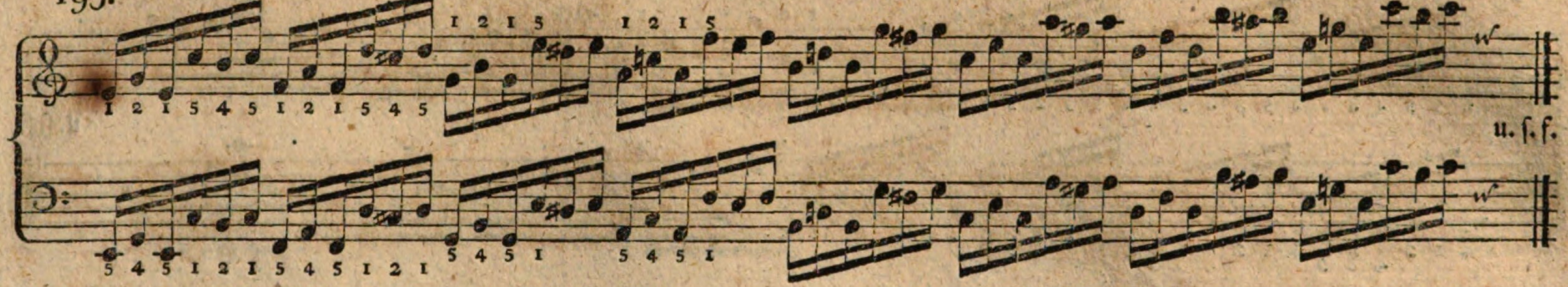

191.



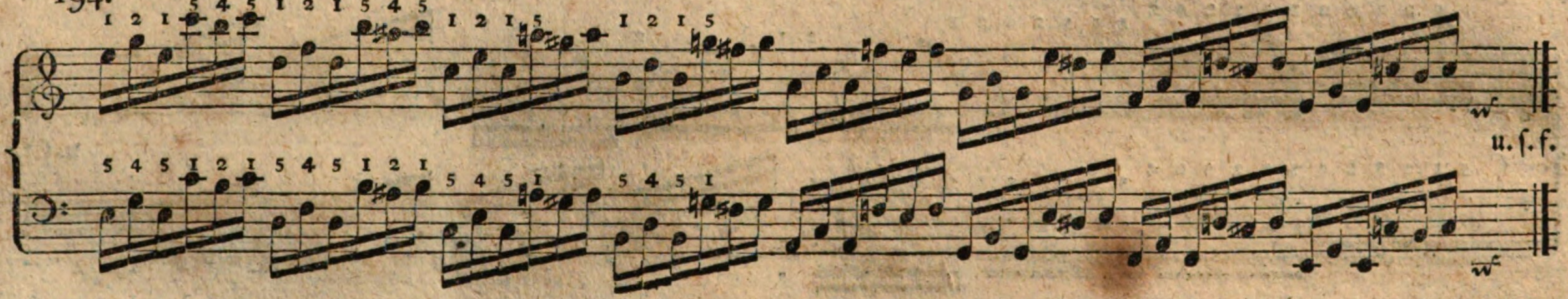

192.



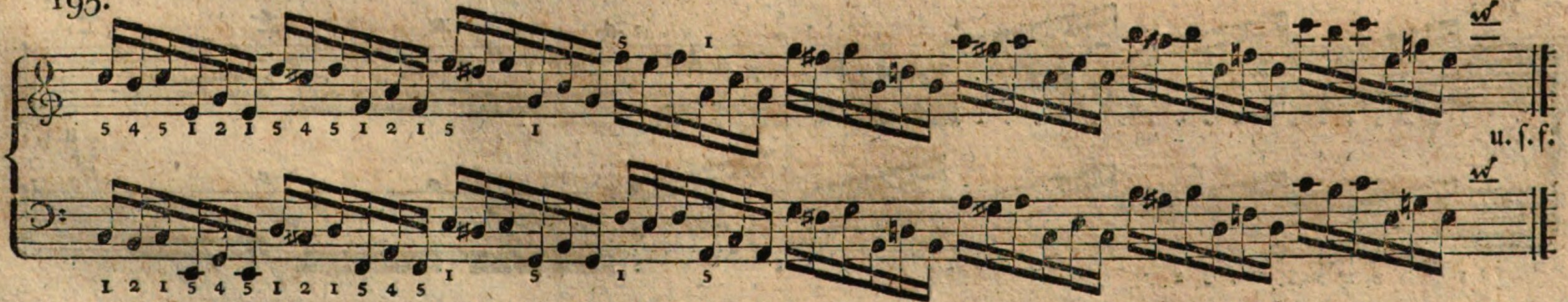
193.



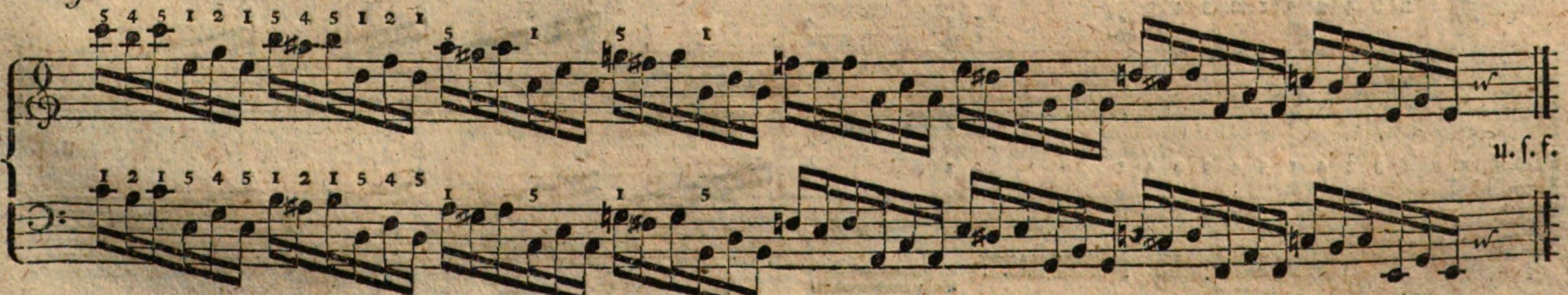

194.



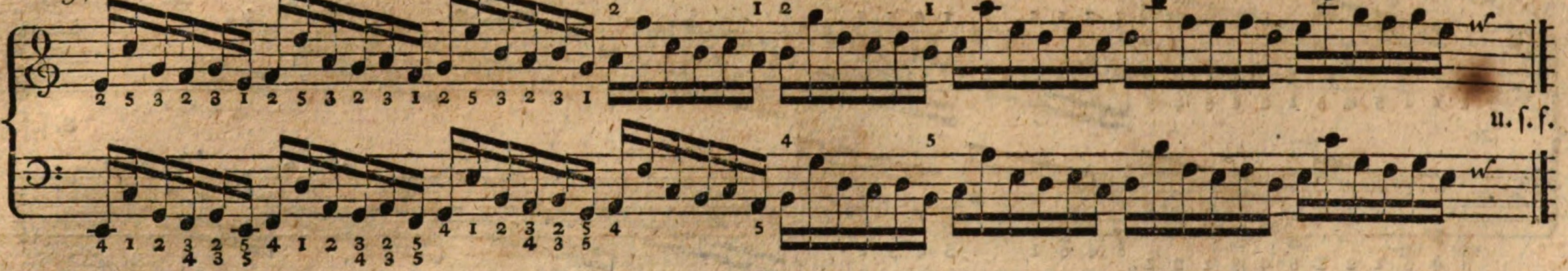

195.



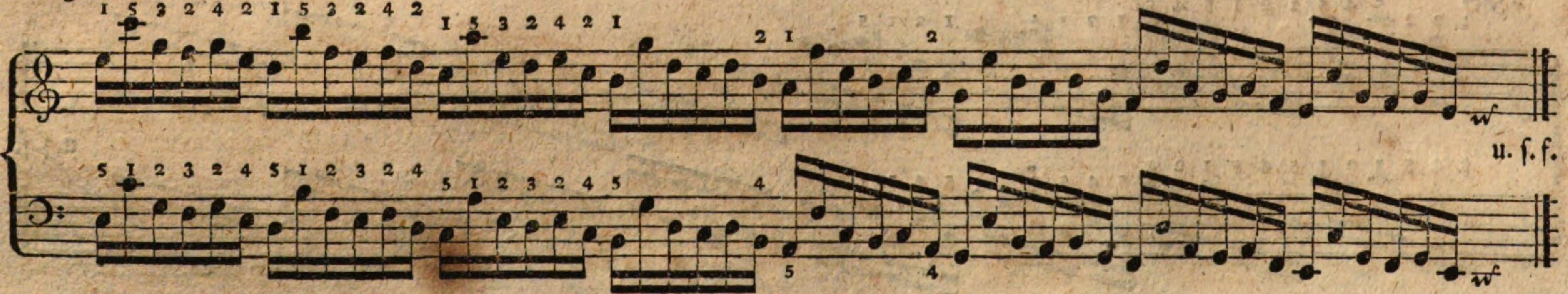

196.



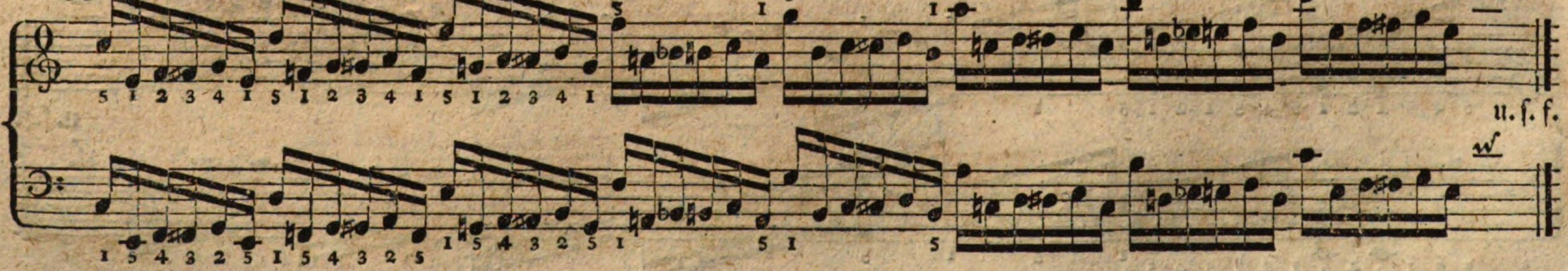
197.



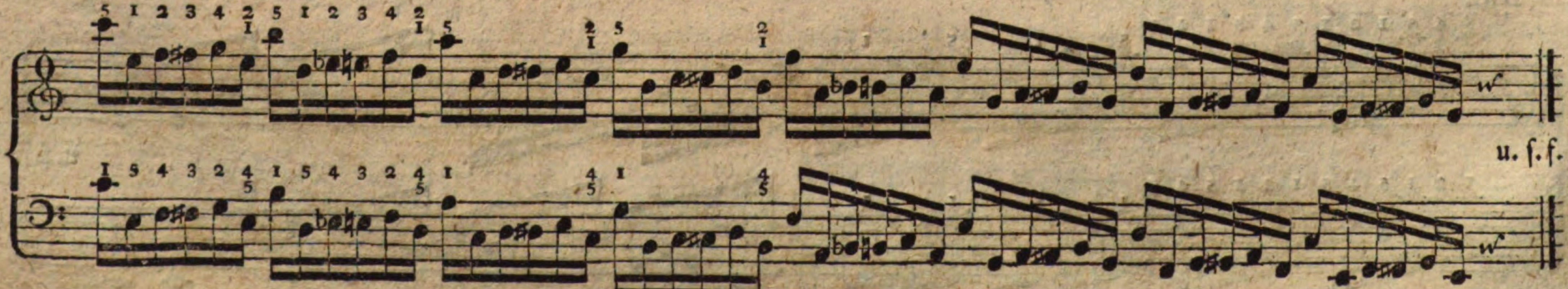

198.



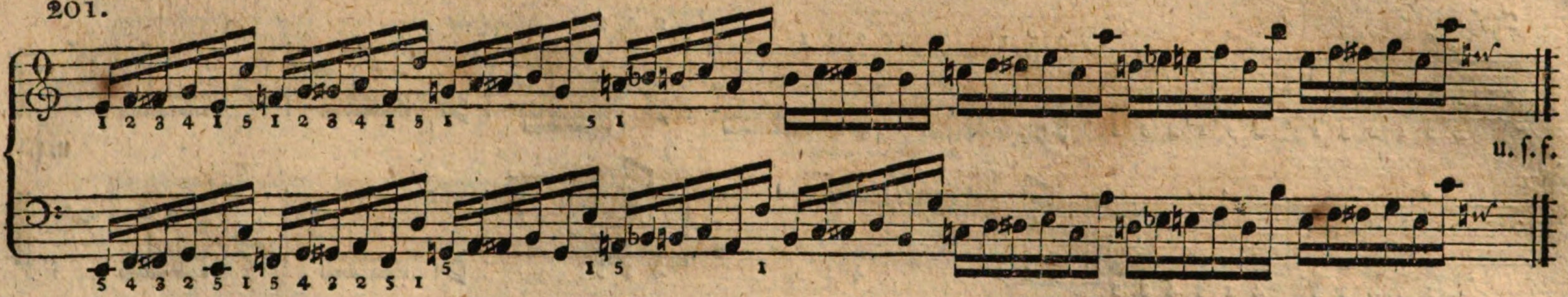

199.



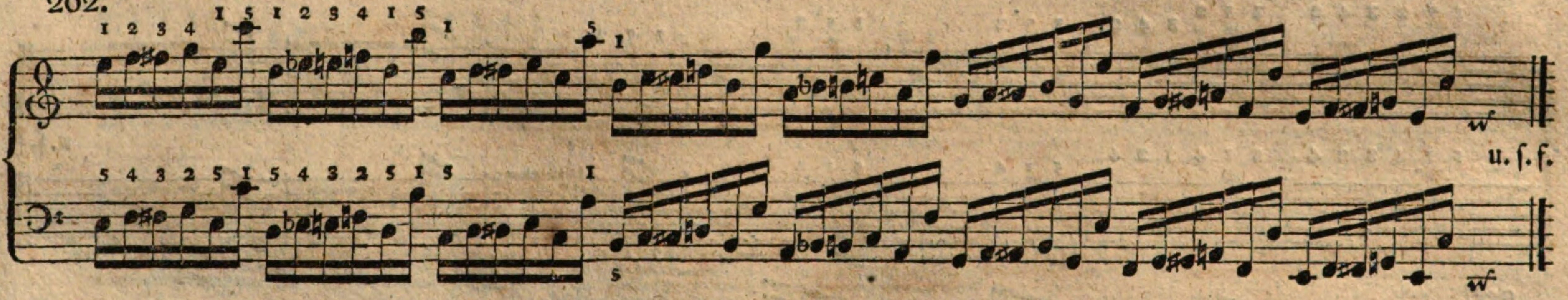

200.



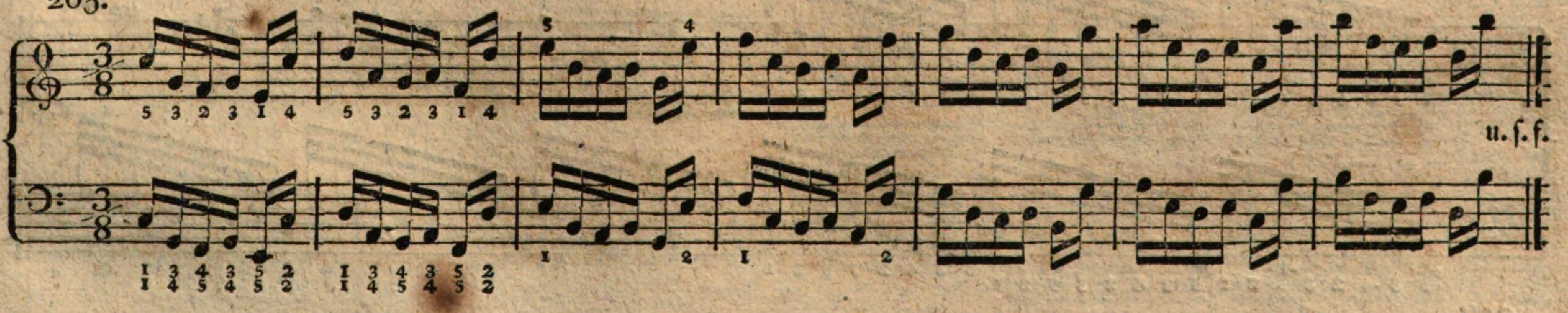
201.



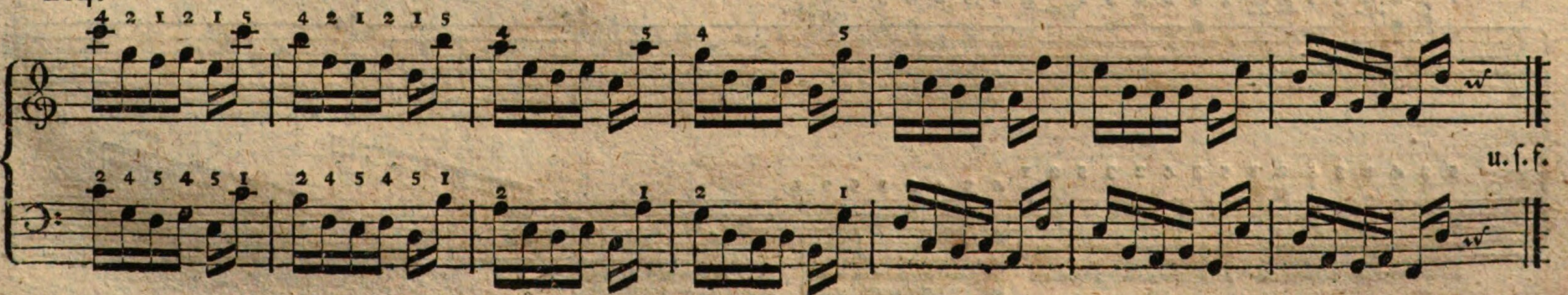

202.



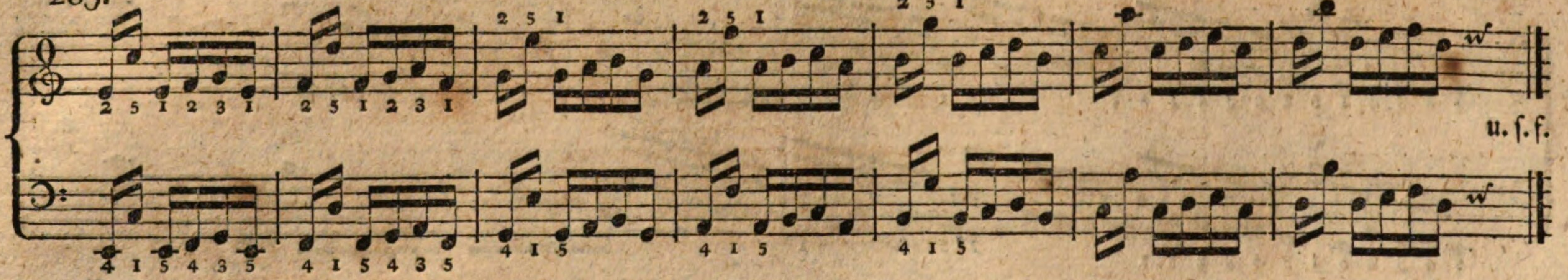

203.



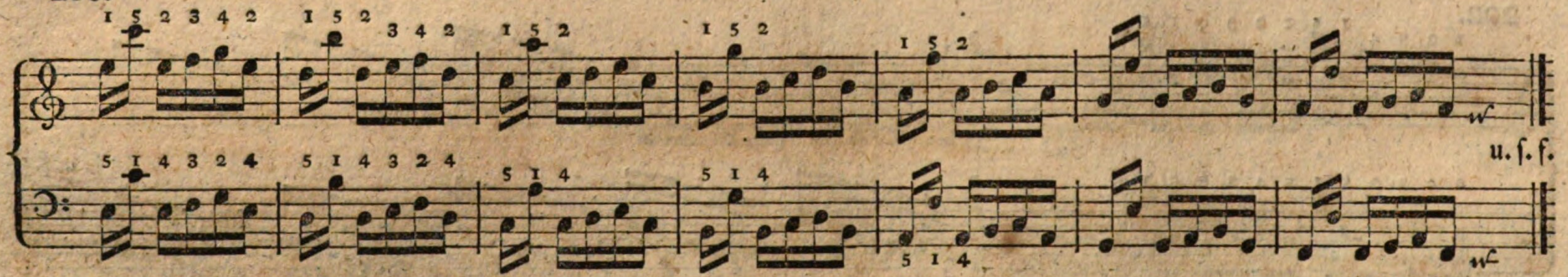

204.



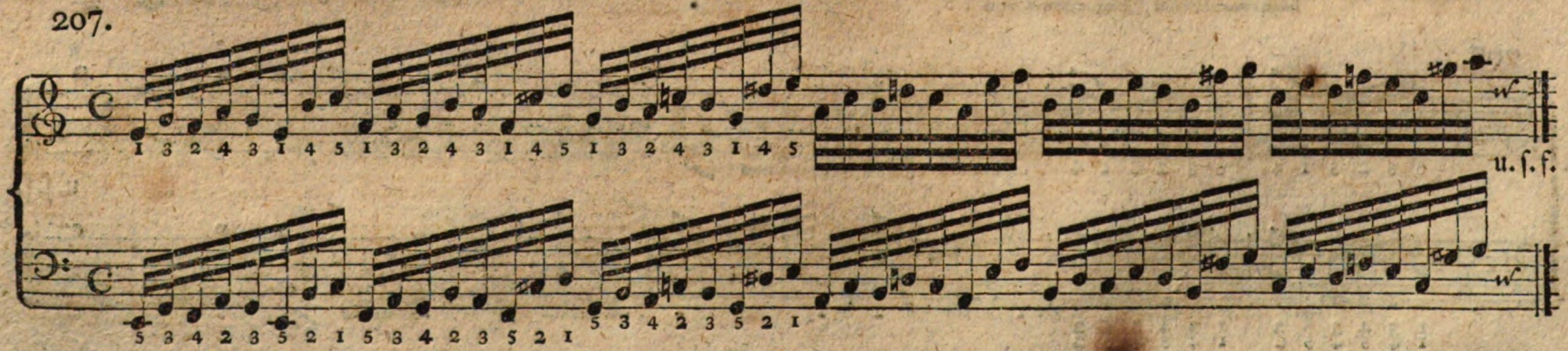
205.



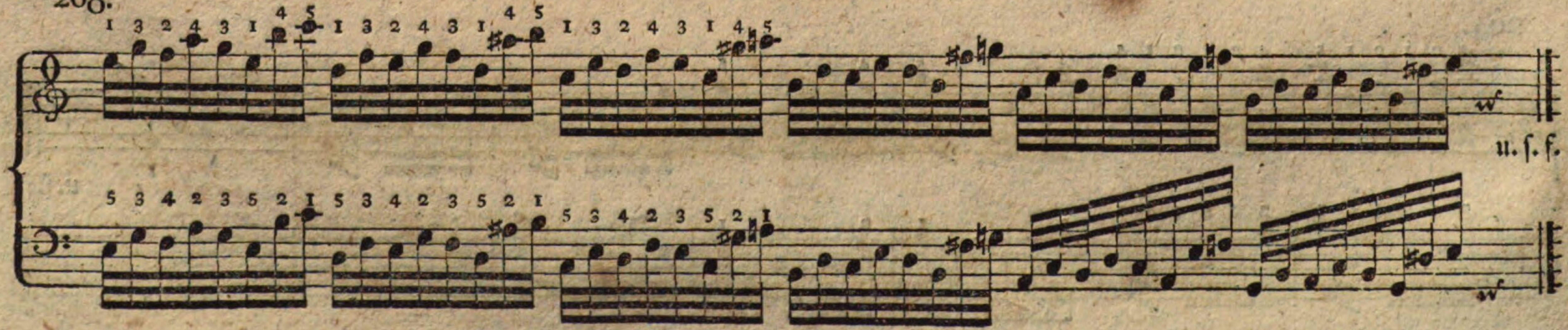

206.



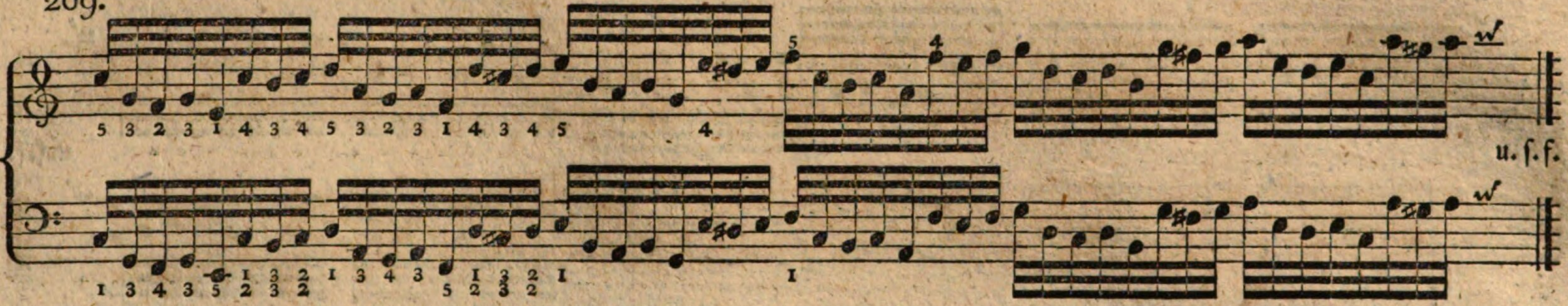

207.



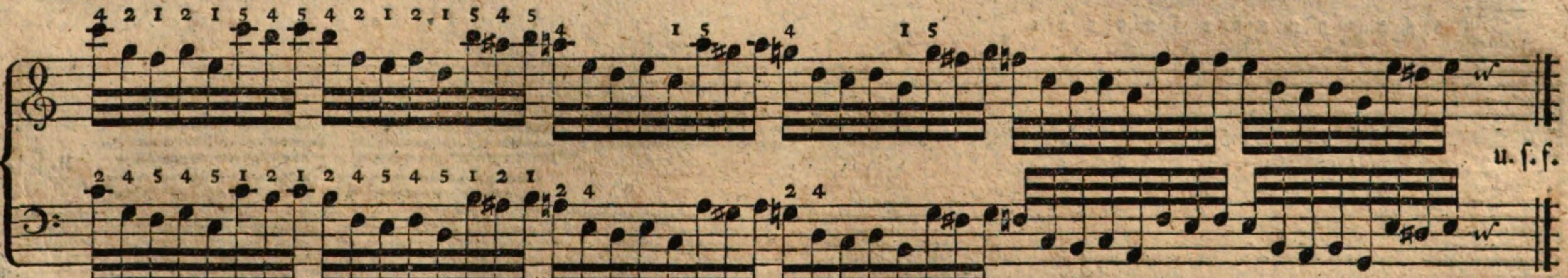

208.



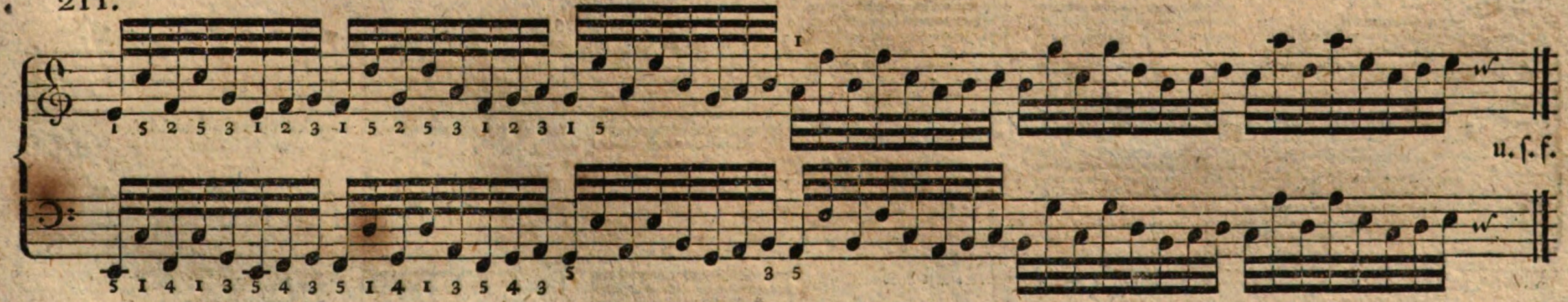
209.



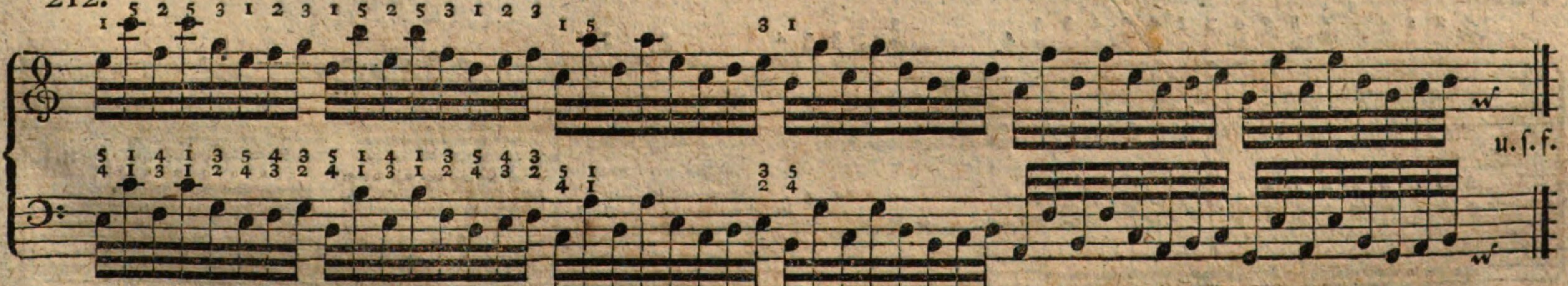

210.

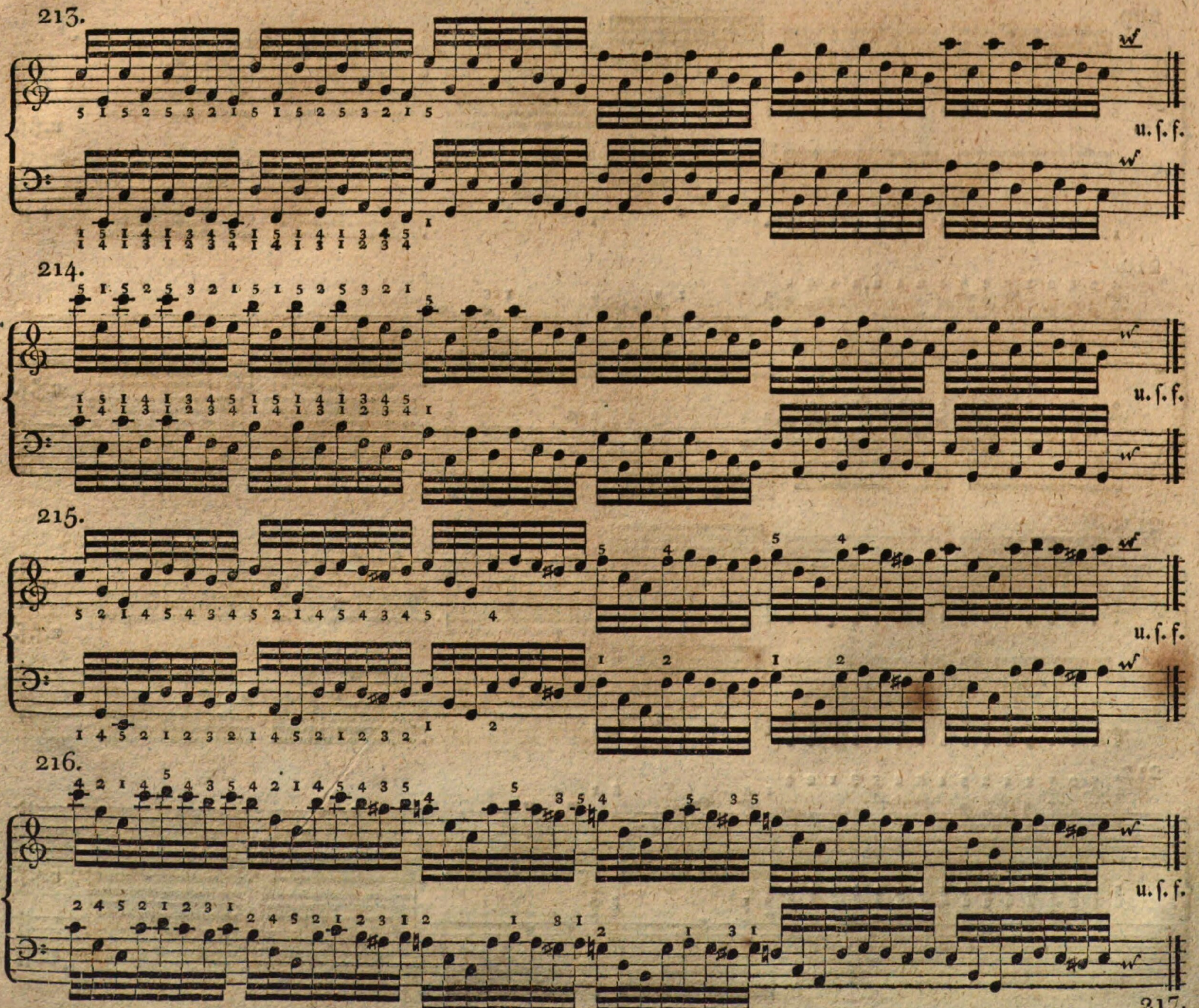



211.

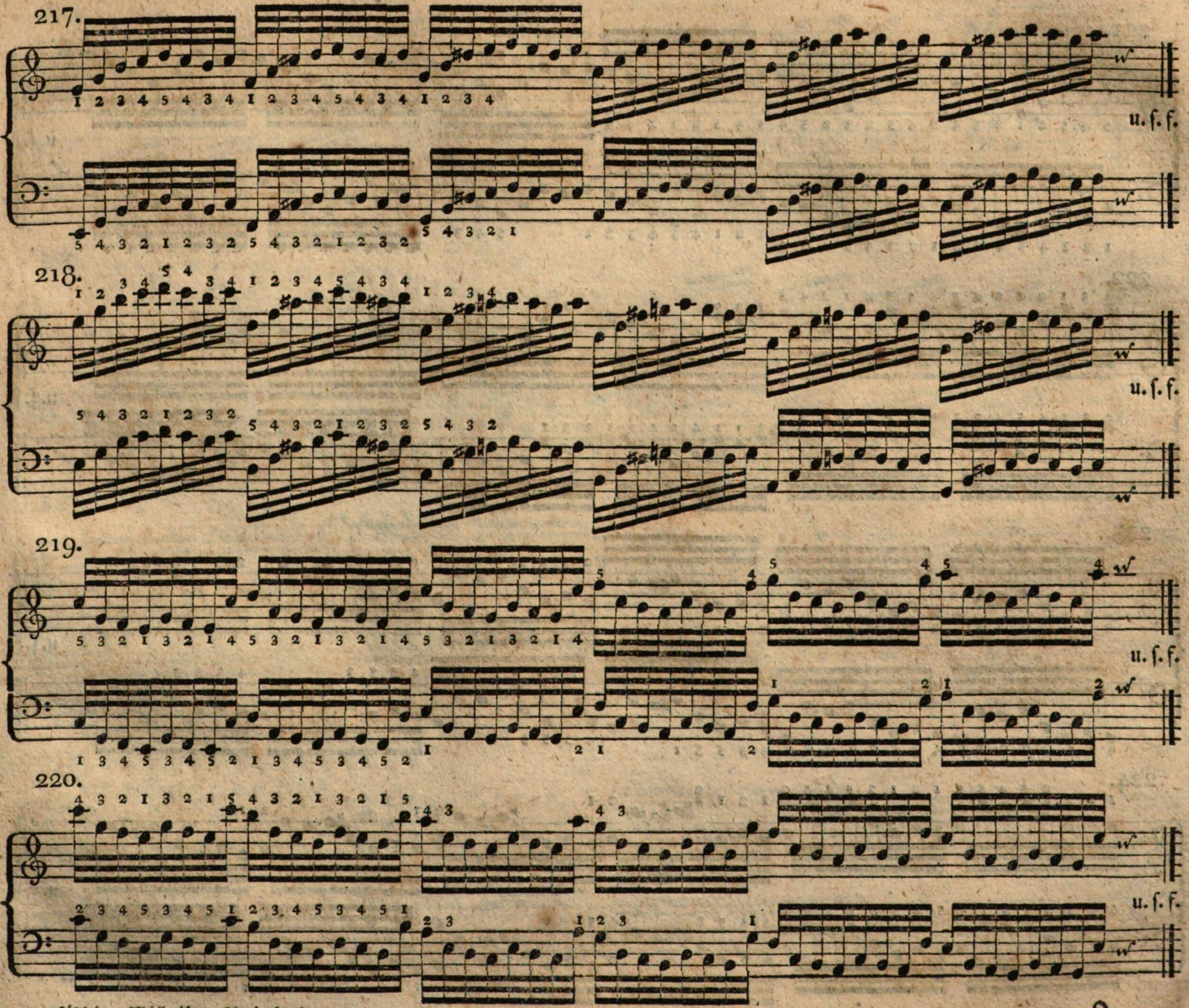


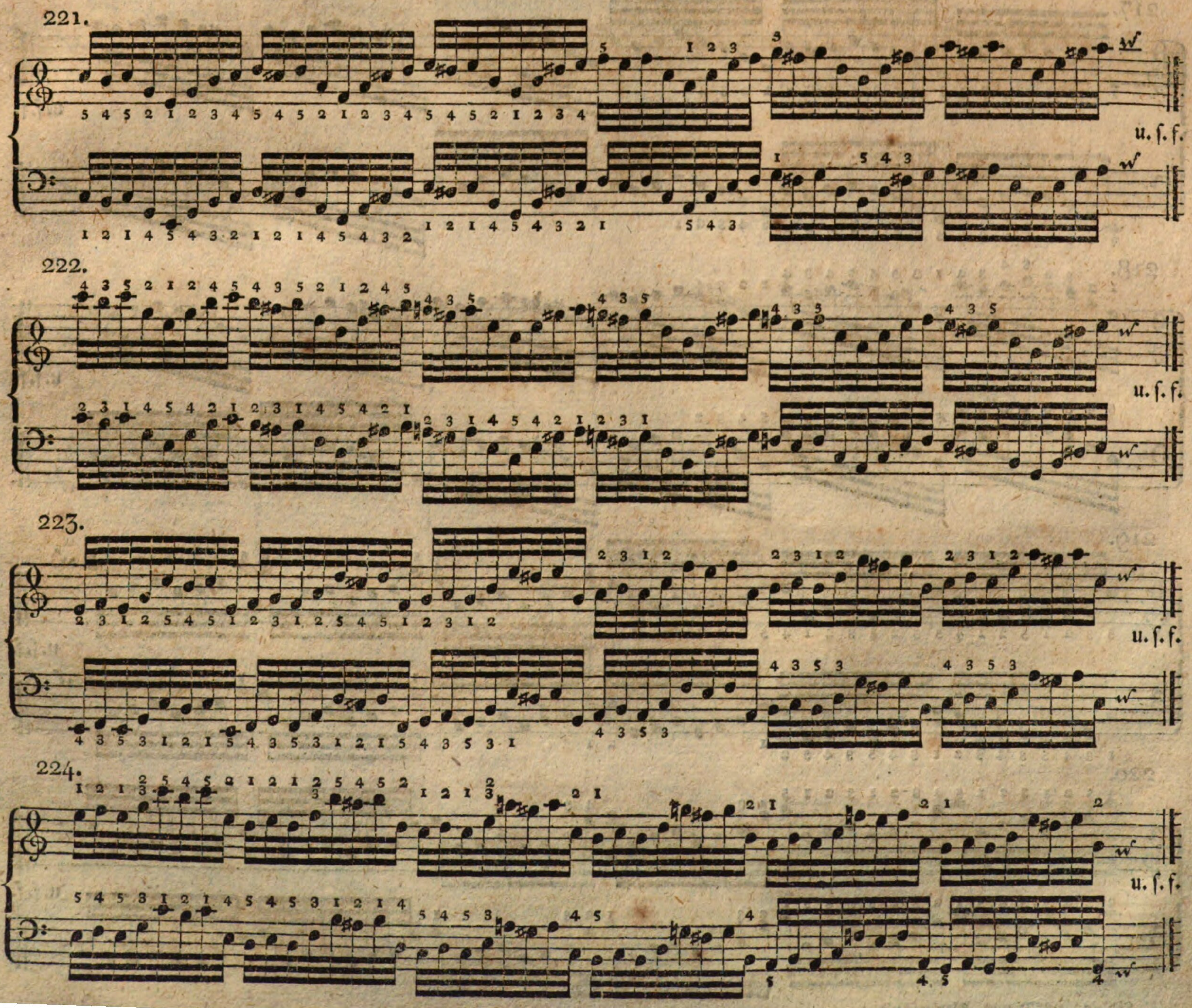

212.

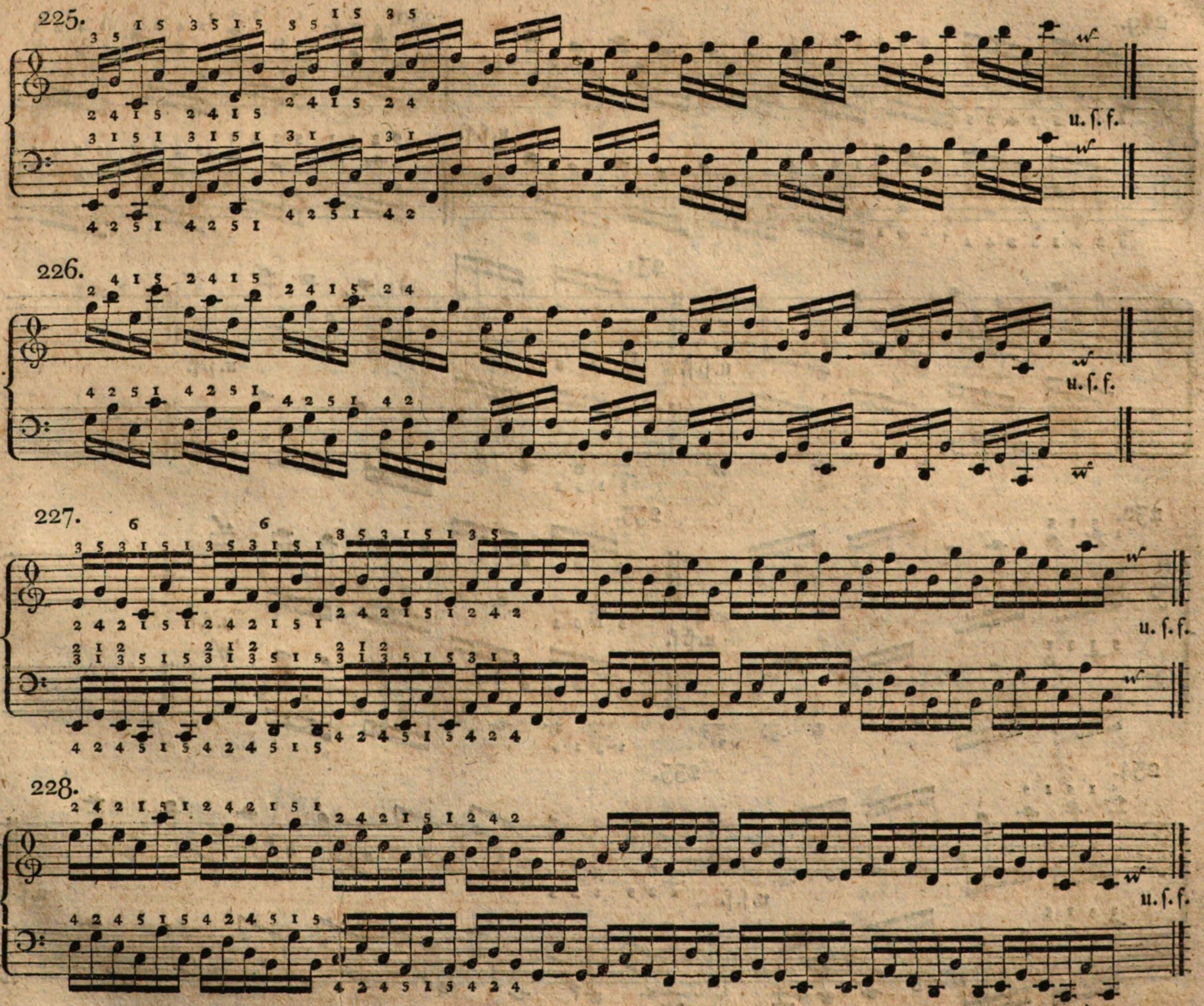


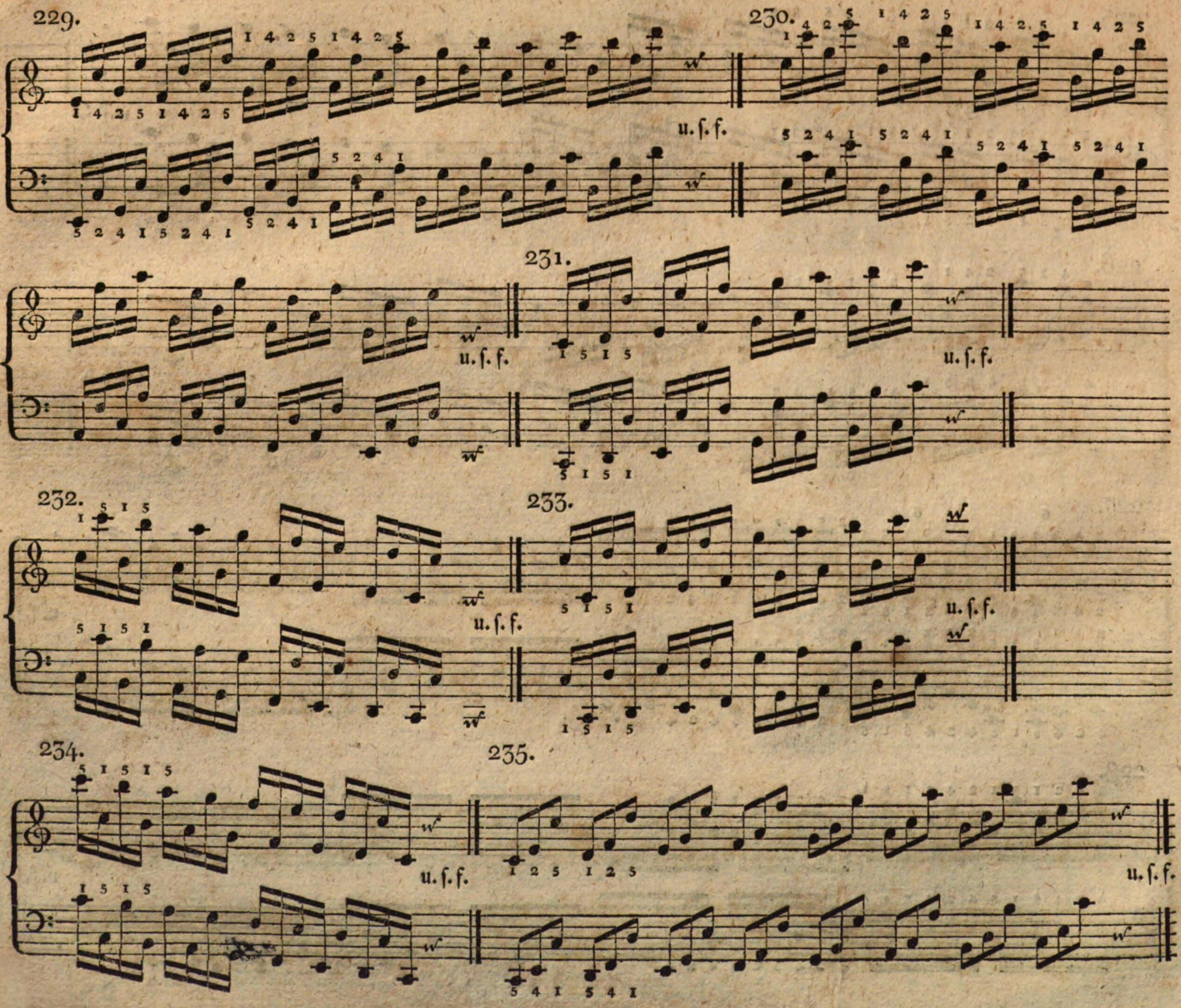


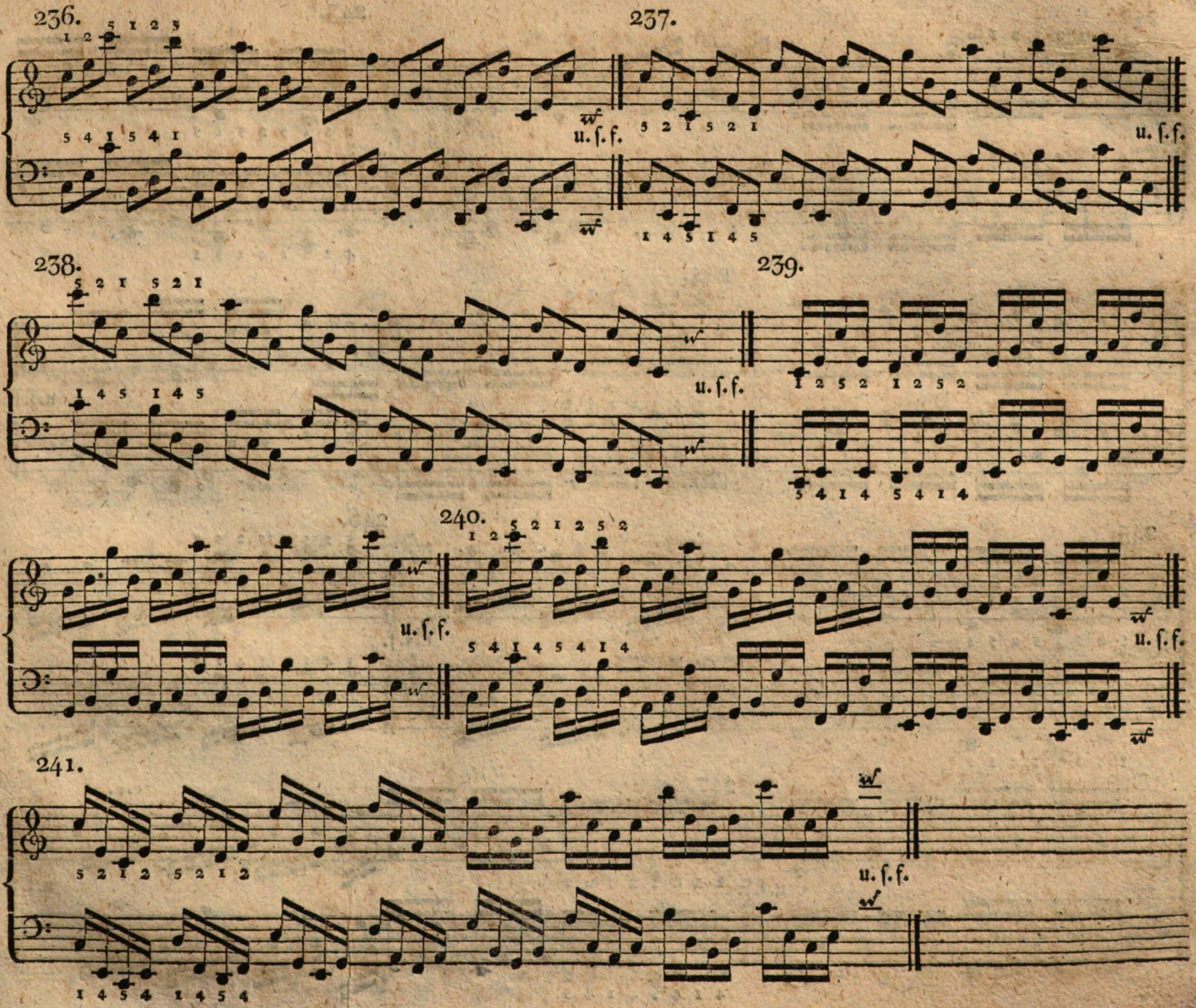

217.

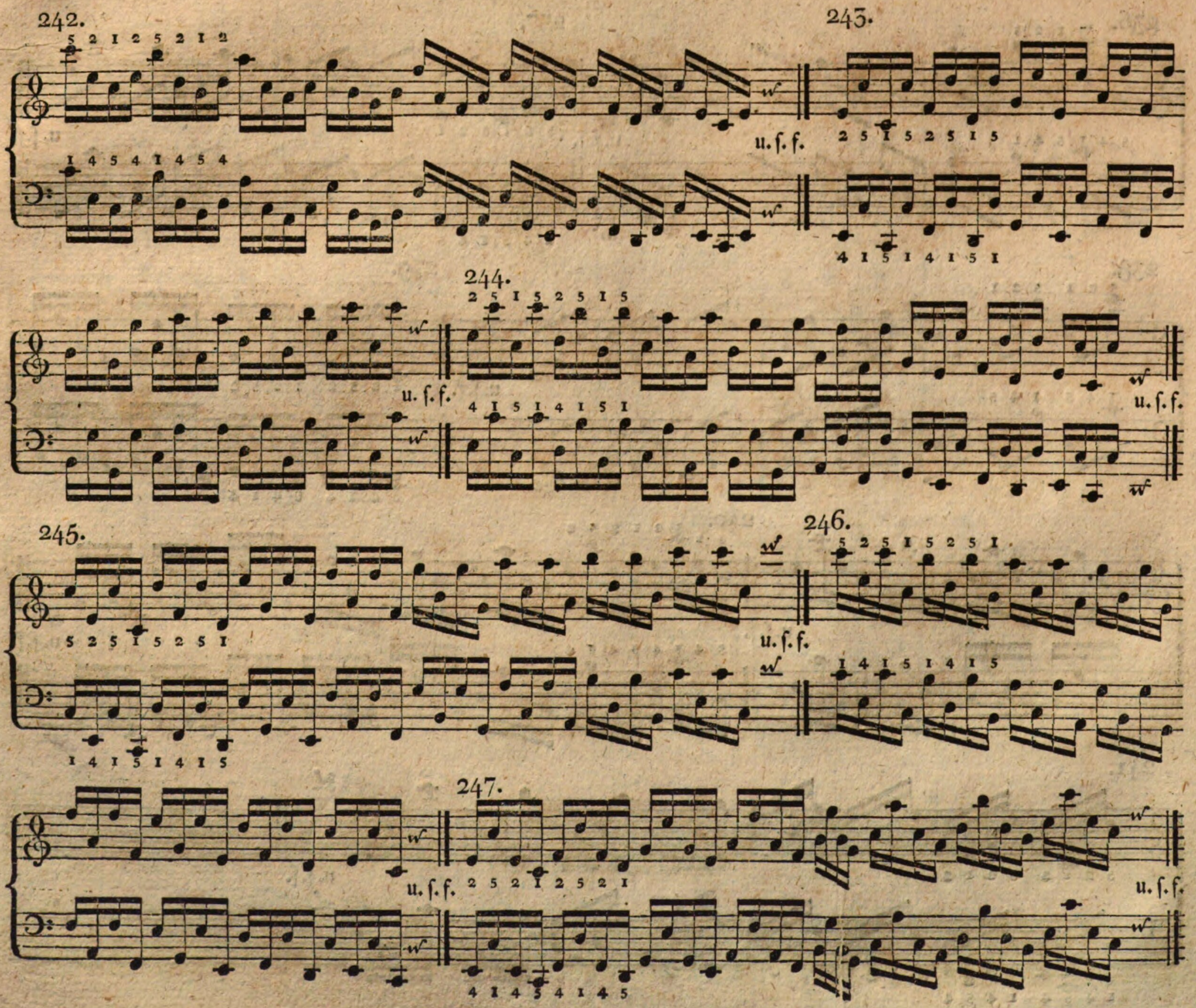

217.
u. ſ. f.
218.
u. ſ. f.
219.
u. ſ. f.
220.
u. ſ. f.

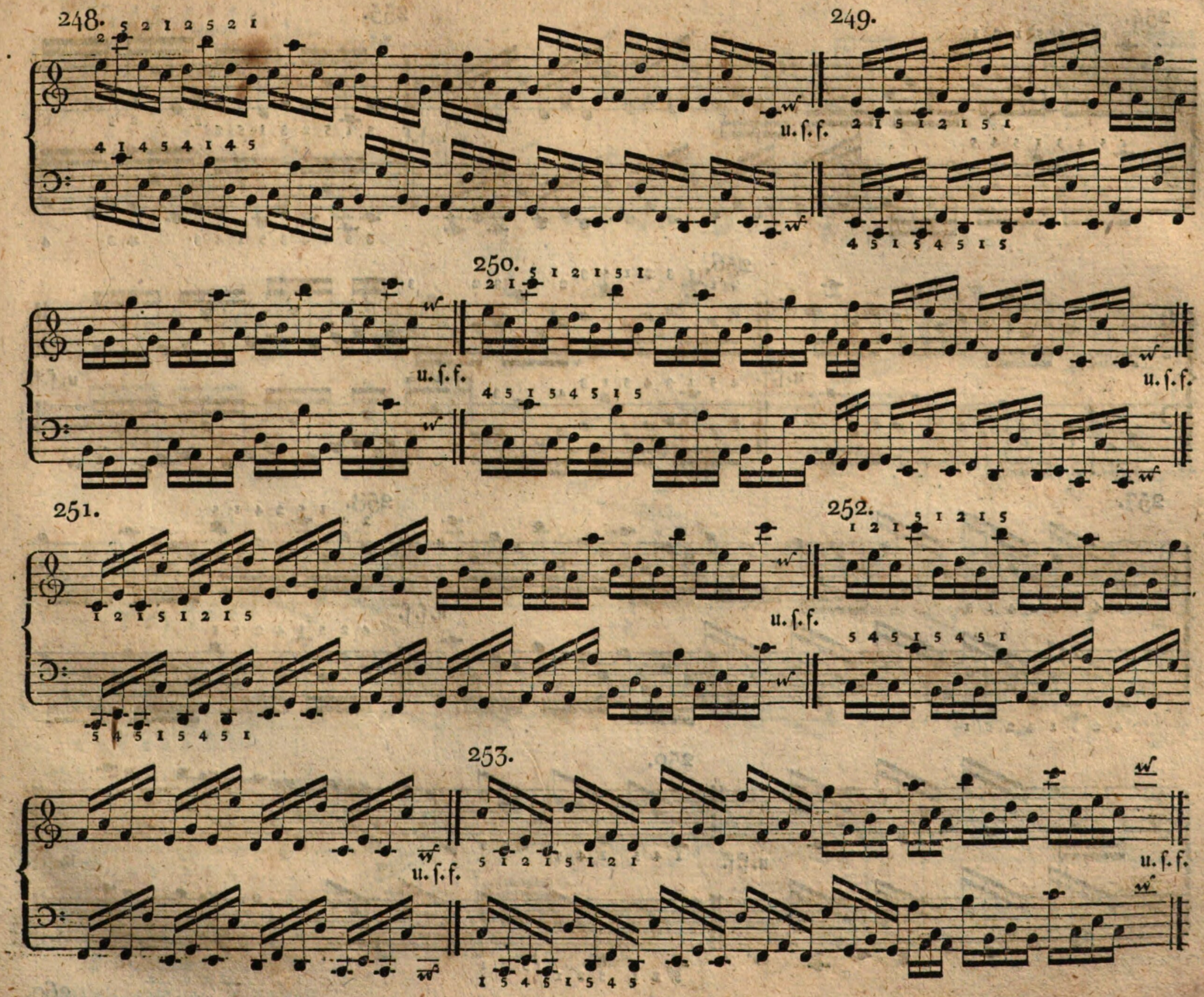

221.
u. ſ. f.
222.
u. ſ. f.
223.
u. ſ. f.
224.
u. ſ. f.

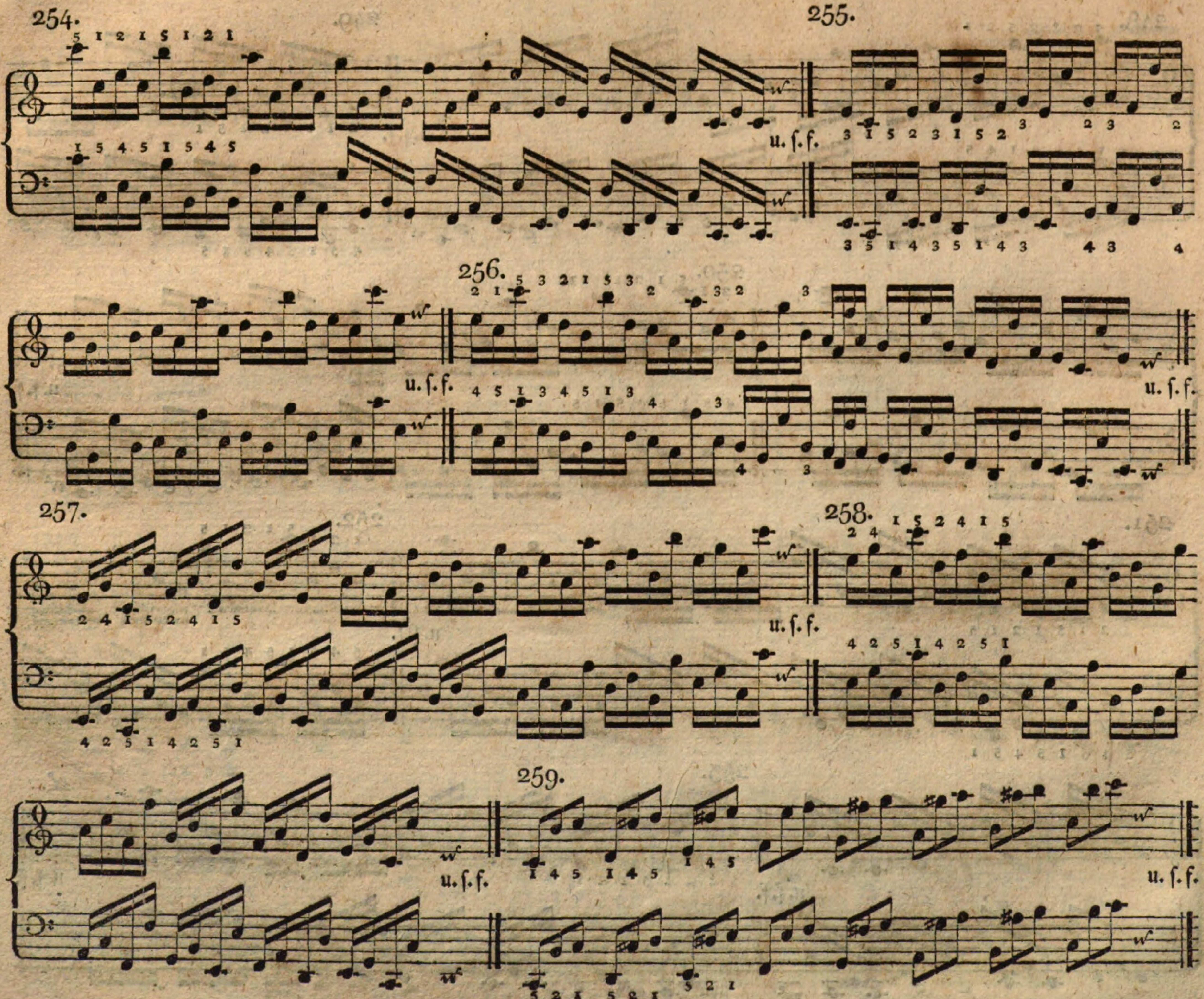

225.
u. ſ. f.
226.
u. ſ. f.
227.
u. ſ. f.
228.
u. ſ. f.


229.
230.
u. ſ. f.
231.
u. ſ. f.
u. ſ. f.
232.
233.
u. ſ. f.
u. ſ. f.
234.
235.
u. ſ. f.
u. ſ. f.

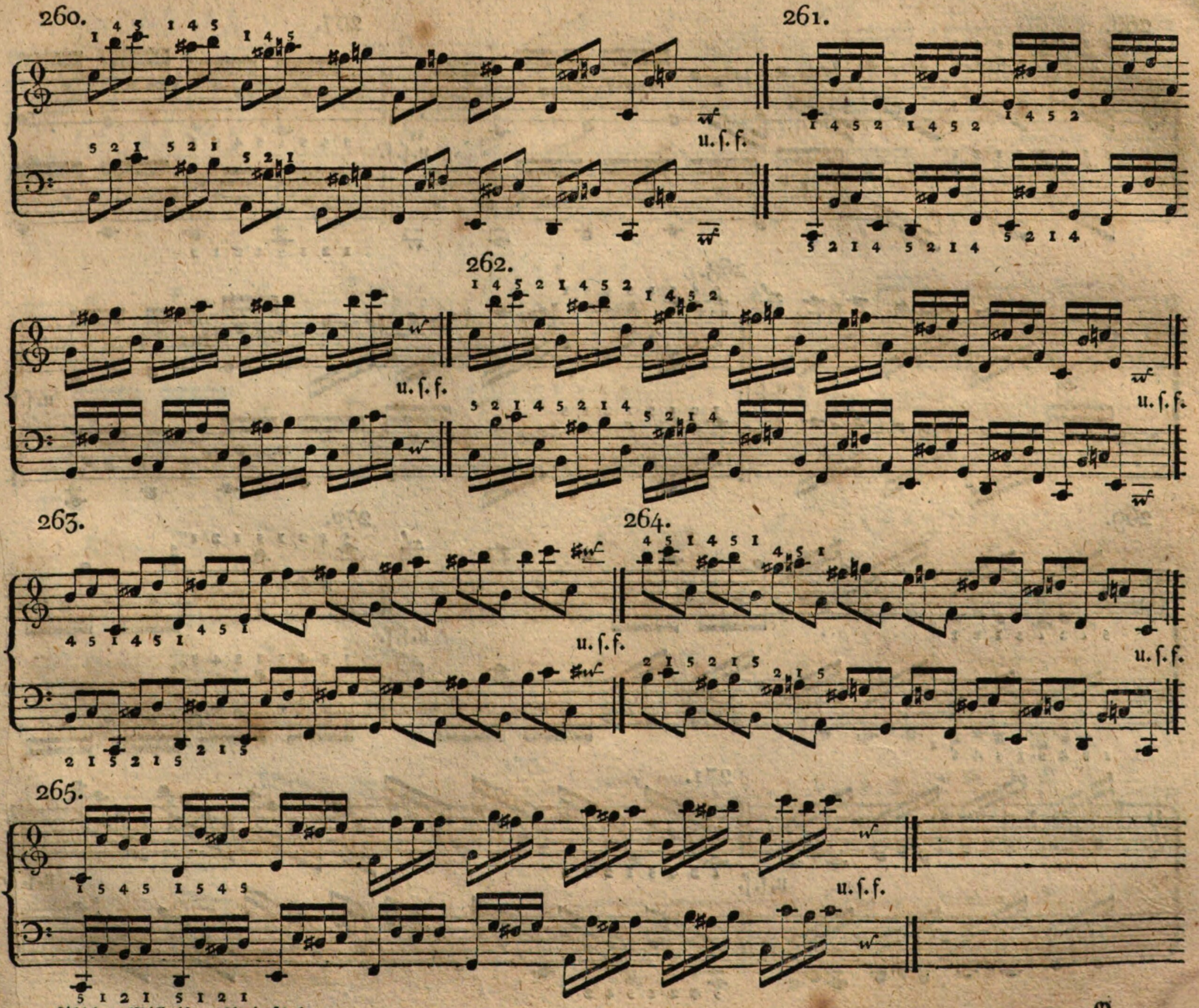

236.
237.
238.
239.
240.
241.
u. ſ. f.

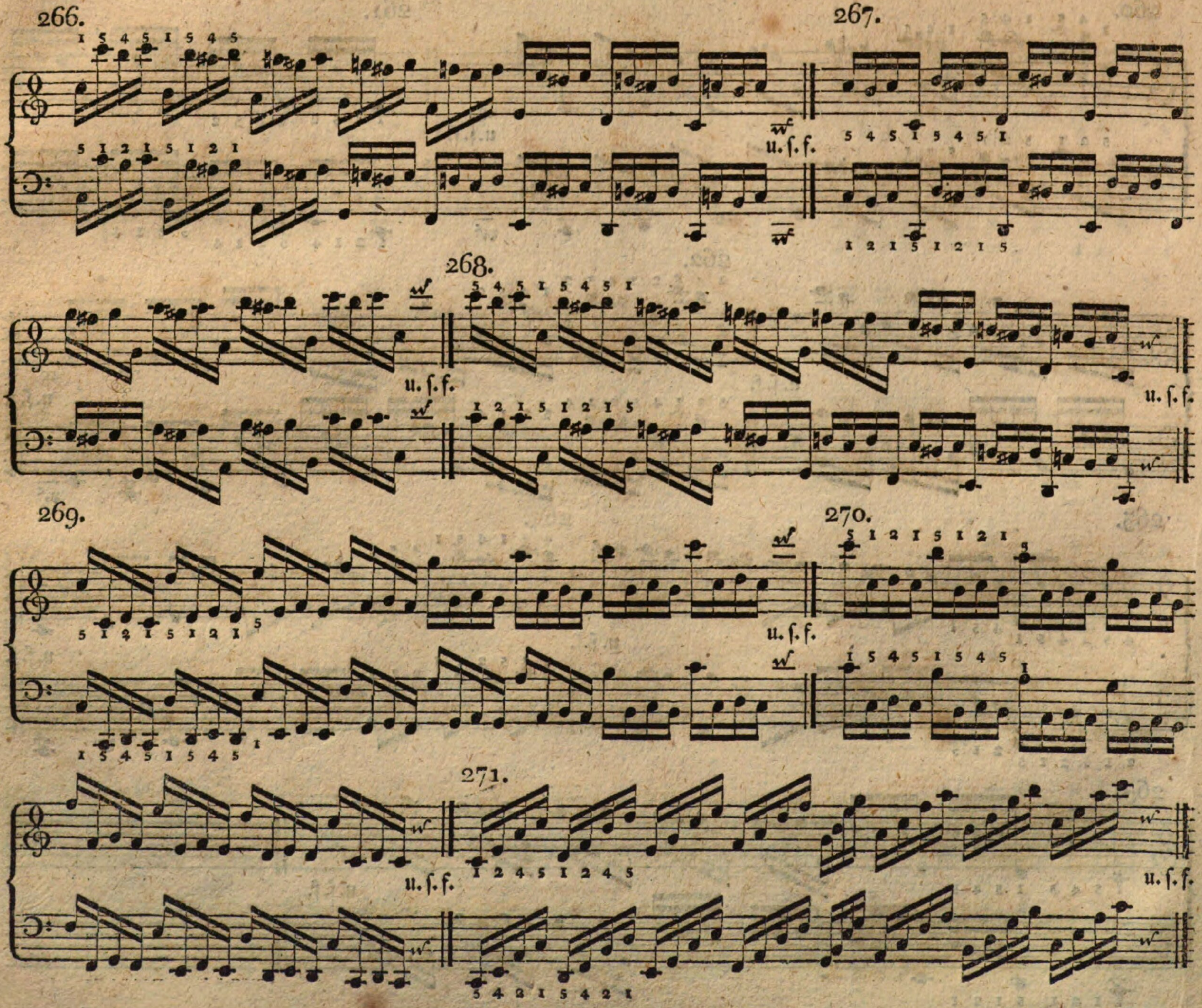

242.
5 2 1 2 5 2 1 2
1 4 5 4 1 4 5 4
u. ſ. f.
243.
2 5 1 5 2 5 1 5
4 1 5 1 4 1 5 1
244.
2 5 1 5 2 5 1 5
u. ſ. f.
4 1 5 1 4 1 5 1
u. ſ. f.
245.
5 2 5 1 5 2 5 1
1 4 1 5 1 4 1 5
u. ſ. f.
246.
5 2 5 1 5 2 5 1
1 4 1 5 1 4 1 5
247.
u. ſ. f.
2 5 2 1 2 5 2 1
4 1 4 5 4 1 4 5
u. ſ. f.

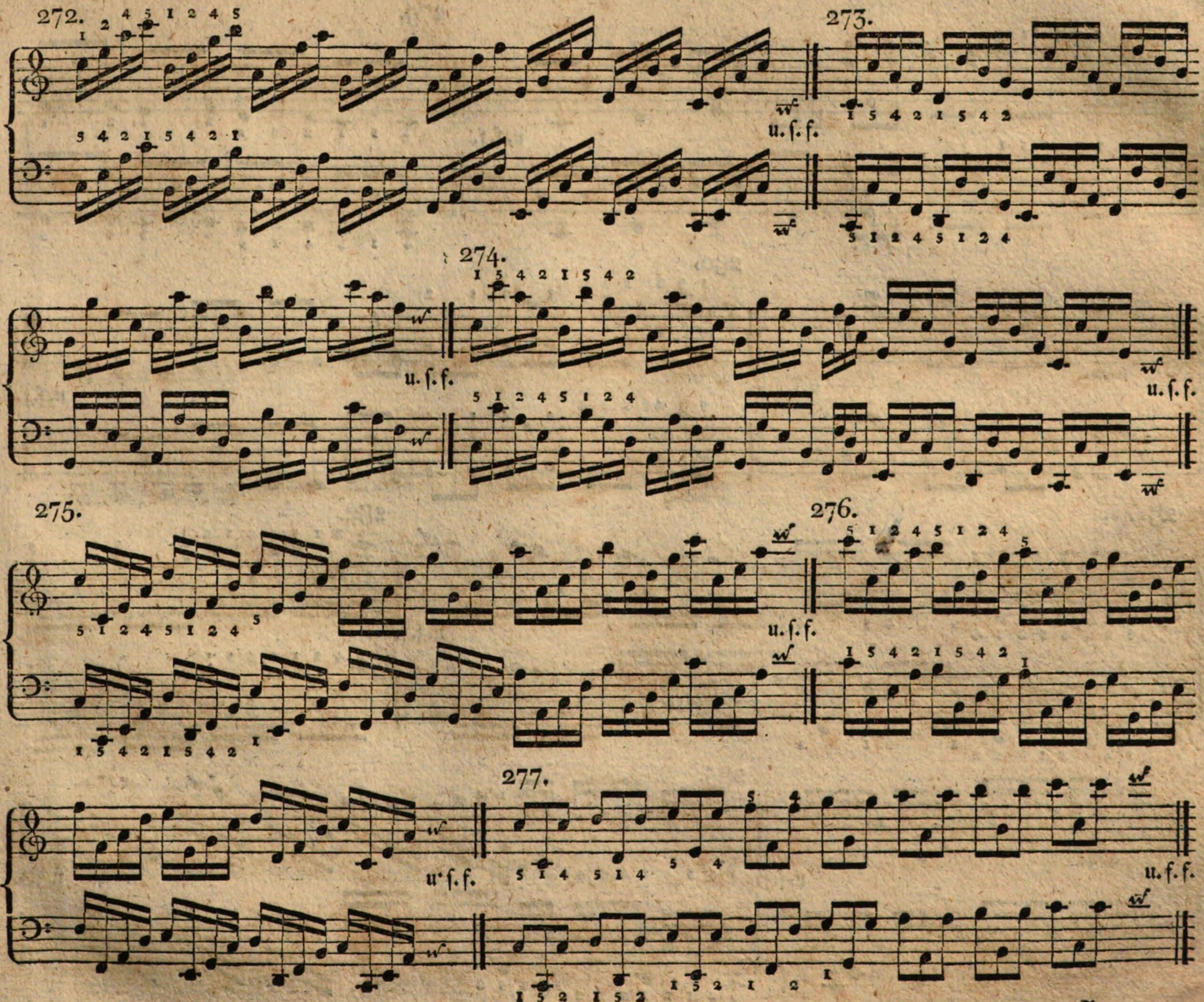

248.
2 5 2 1 2 5 2 1
4 1 4 5 4 1 4 5
u. ſ. f.
249.
2 1 5 1 2 1 5 1
4 5 1 5 4 5 1 5
250.
2 1 5 1 2 1 5 1
u. ſ. f.
4 5 1 5 4 5 1 5
u. ſ. f.
251.
1 2 1 5 1 2 1 5
5 4 5 1 5 4 5 1
u. ſ. f.
252.
1 2 1 5 1 2 1 5
5 4 5 1 5 4 5 1
253.
u. ſ. f.
5 1 2 1 5 1 2 1
1 5 4 5 1 5 4 5
u. ſ. f.

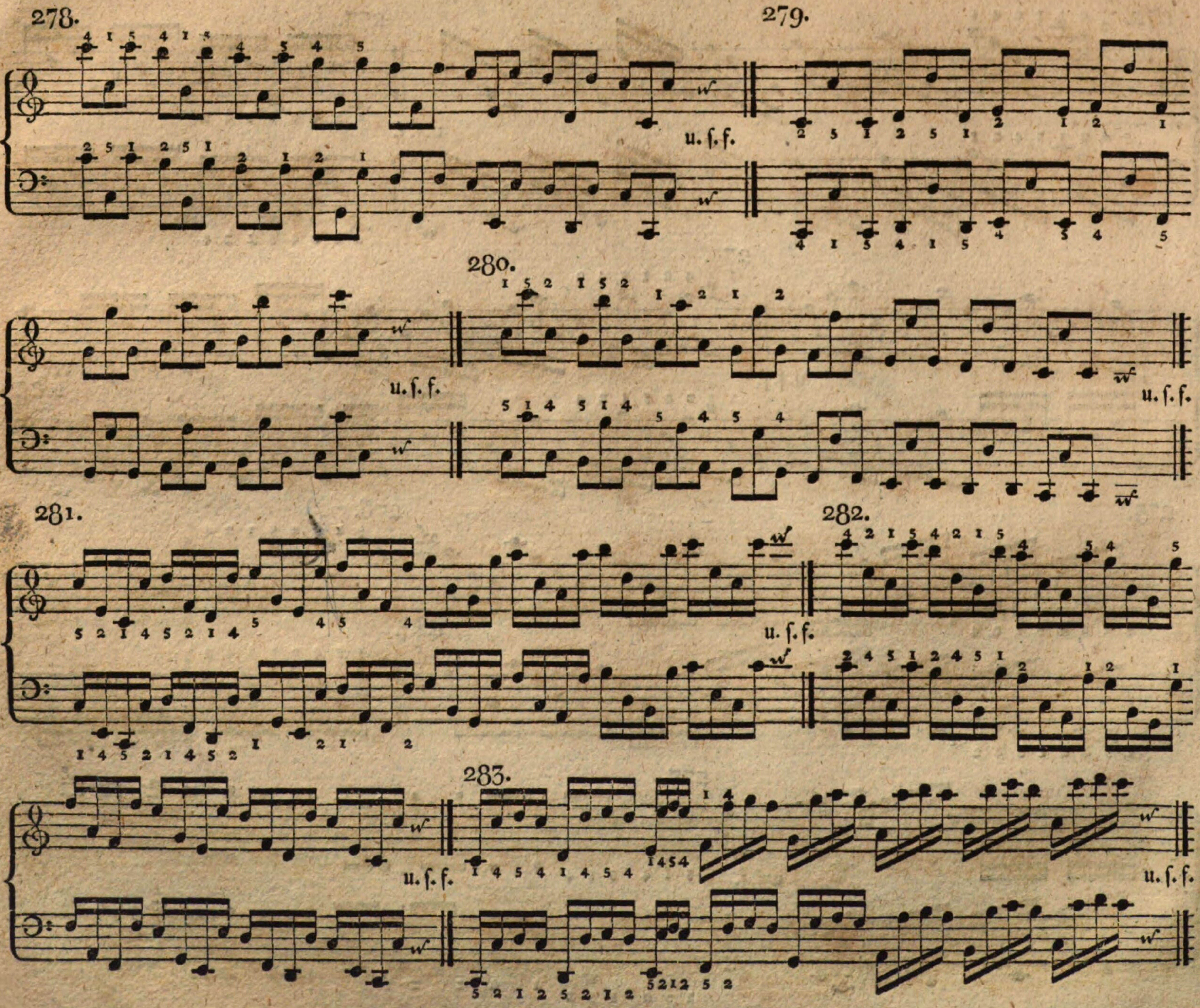


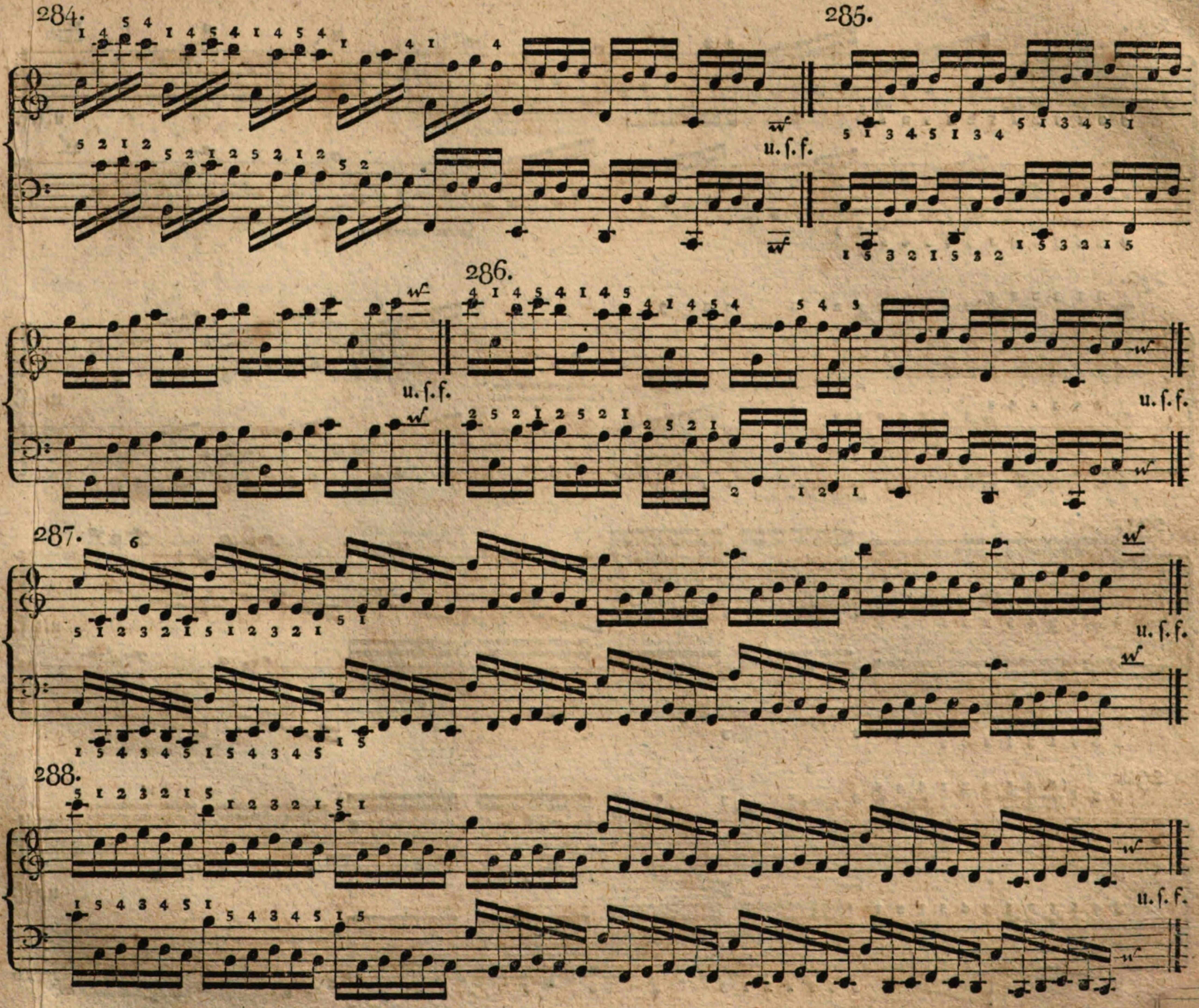

260.

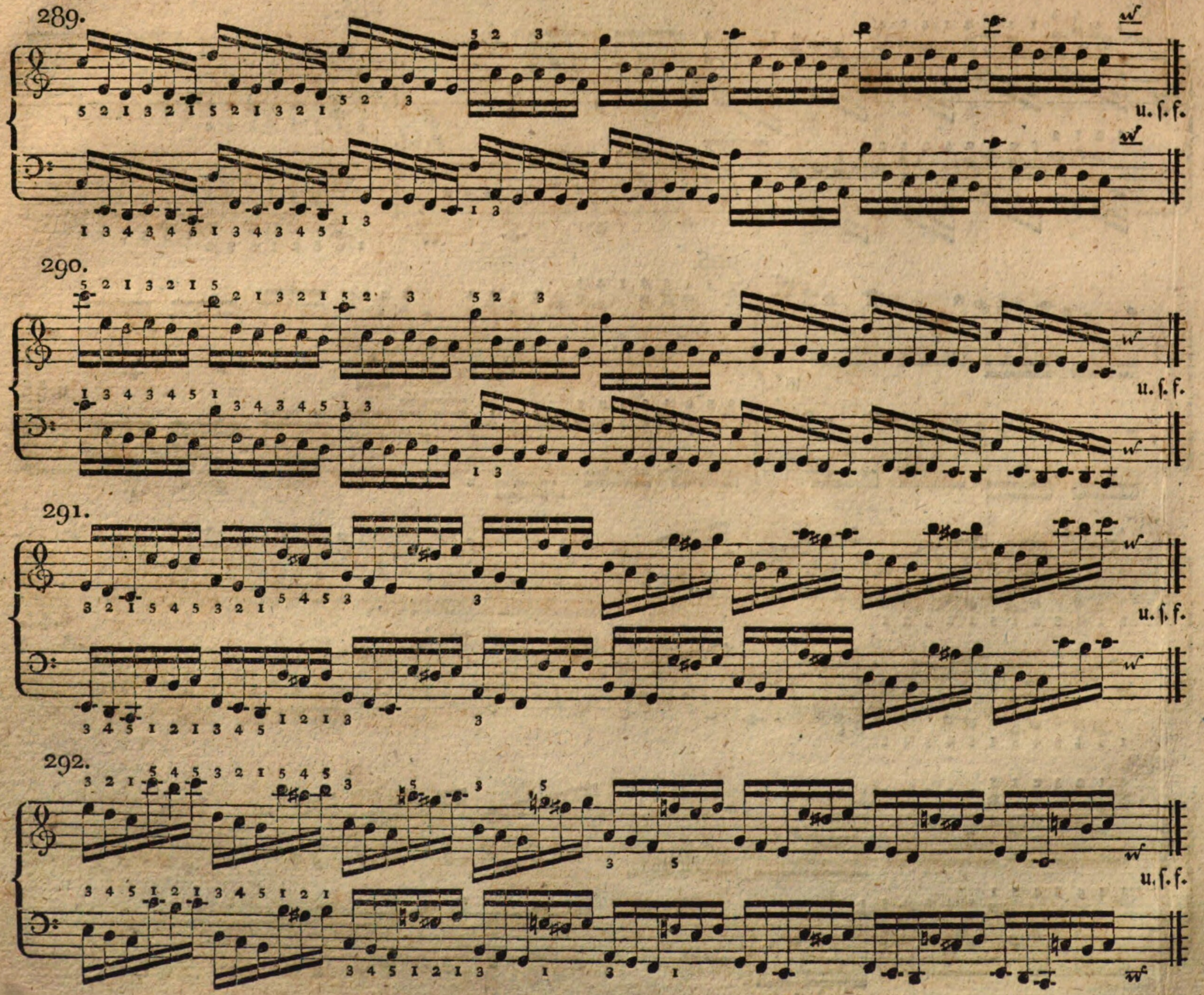

260.
261.
u. ſ. f.
262.
u. ſ. f.
u. ſ. f.
263.
264.
u. ſ. f.
u. ſ. f.
265.
u. ſ. f.

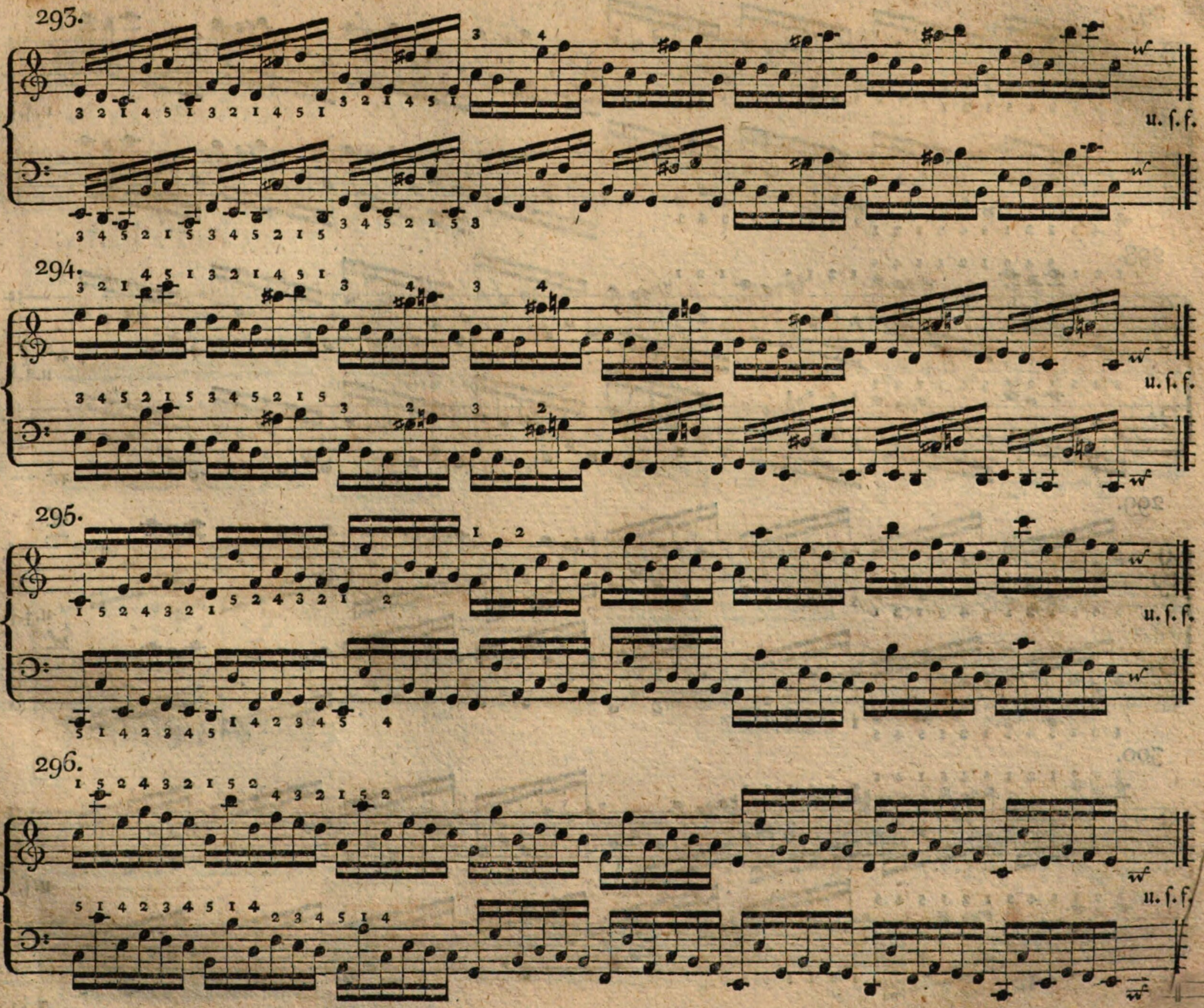

266.
267.
u. ſ. f.
268.
u. ſ. f.
u. ſ. f.
269.
270.
u. ſ. f.
271.
u. ſ. f.
u. ſ. f.

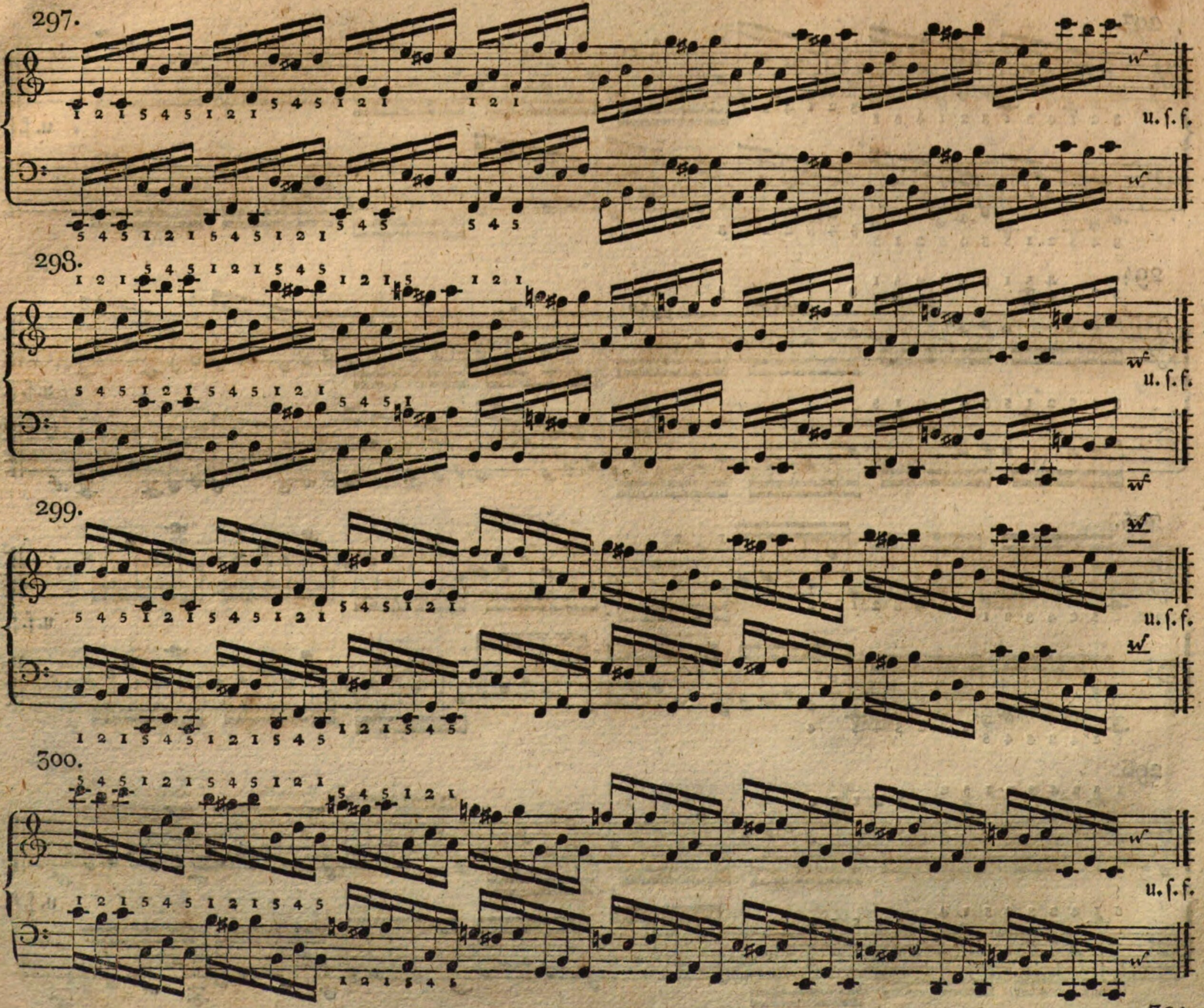

272.
u. ſ. f.
273.
274.
u. ſ. f.
u. ſ. f.
275.
u. ſ. f.
276.
u. ſ. f.
277.
u. ſ. f.


278.
279.
u. ſ. f.
280.
u. ſ. f.
u. ſ. f.
281.
282.
u. ſ. f.
283.
u. ſ. f.
u. ſ. f.

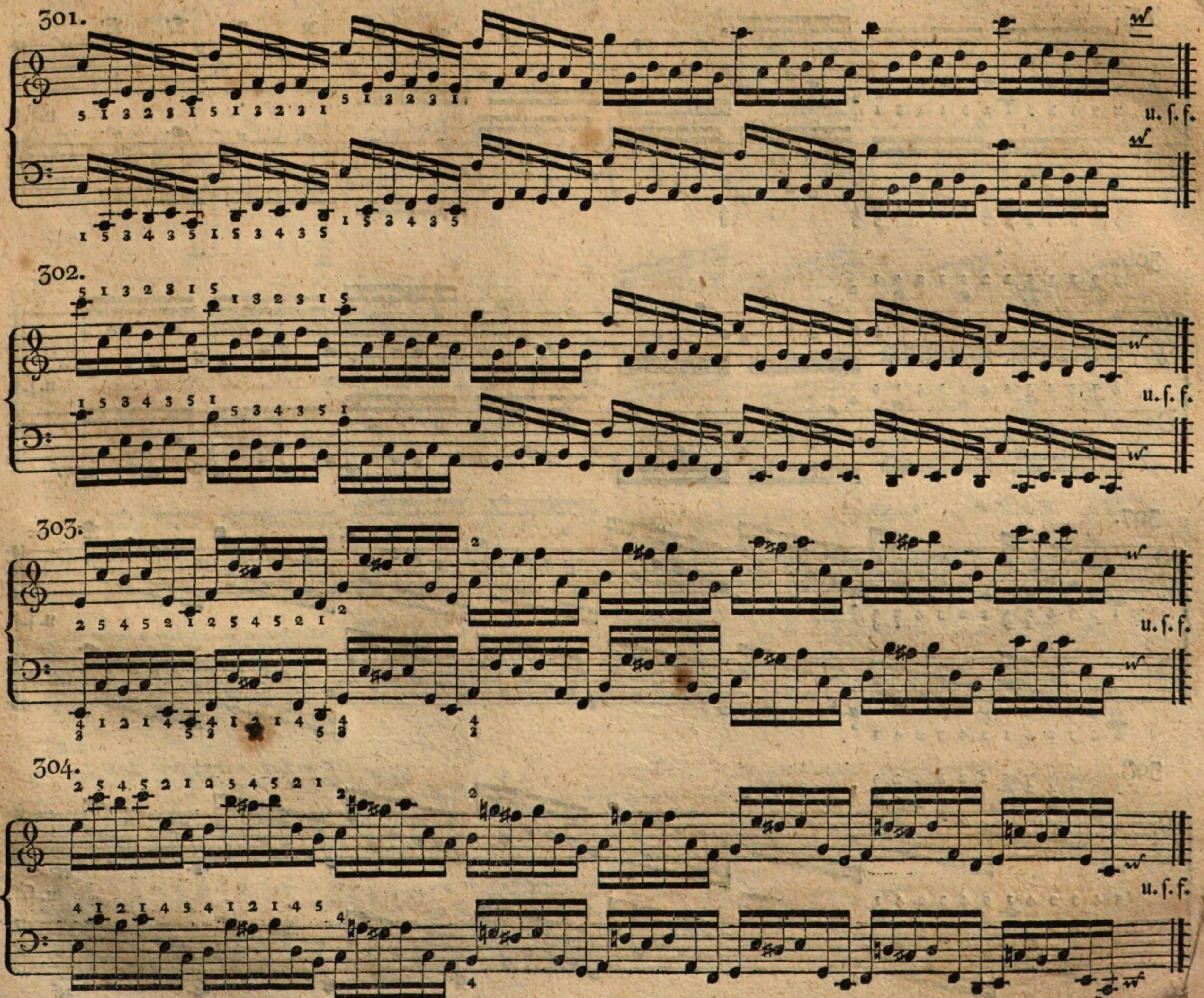

284.
285.
u. ſ. f.
286.
u. ſ. f.
u. ſ. f.
287.
u. ſ. f.
288.
u. ſ. f.

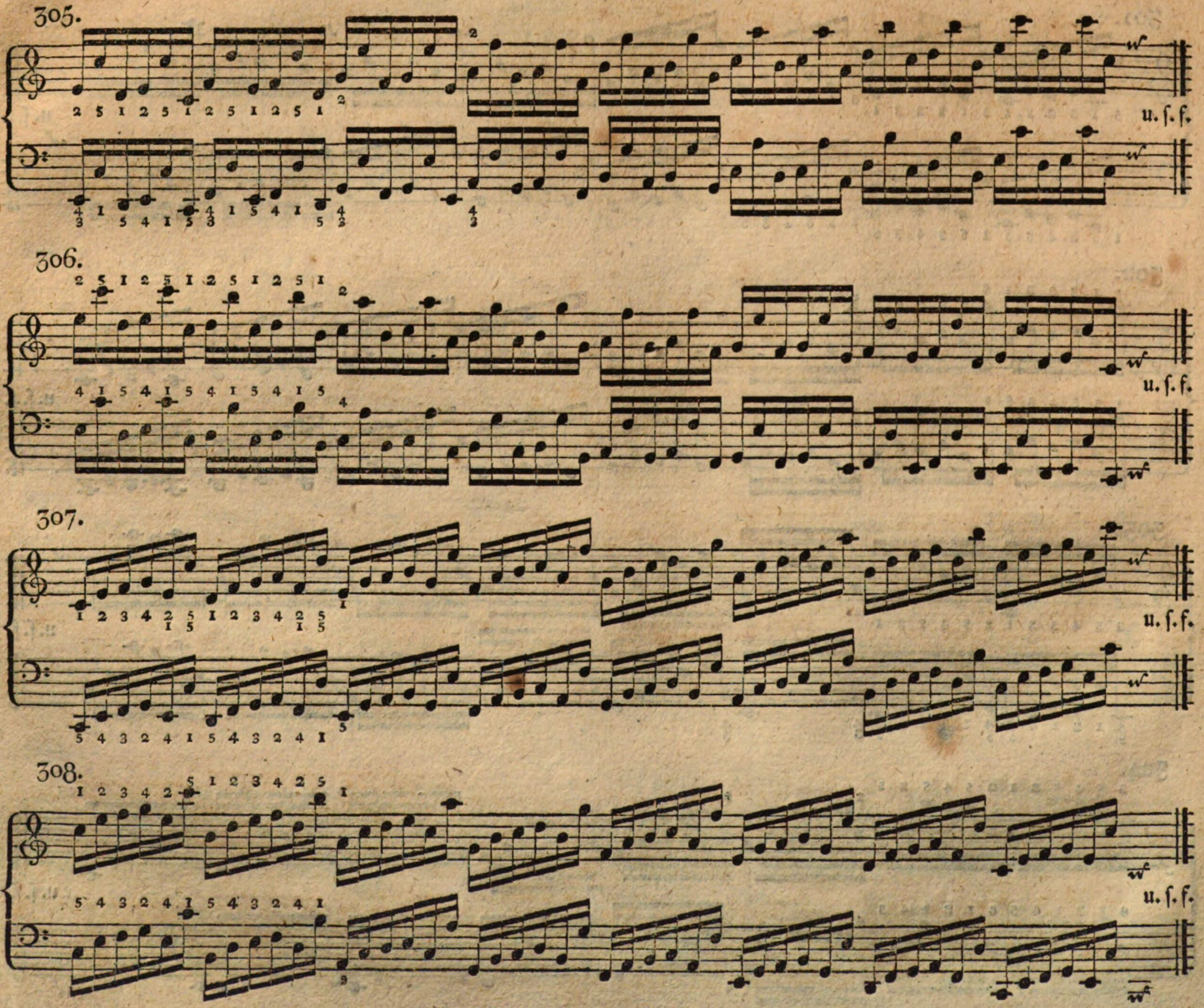

289.
u. ſ. f.
290.
u. ſ. f.
291.
u. ſ. f.
292.
u. ſ. f.


293.
u. ſ. f.
294.
u. ſ. f.
295.
u. ſ. f.
296.
u. ſ. f.

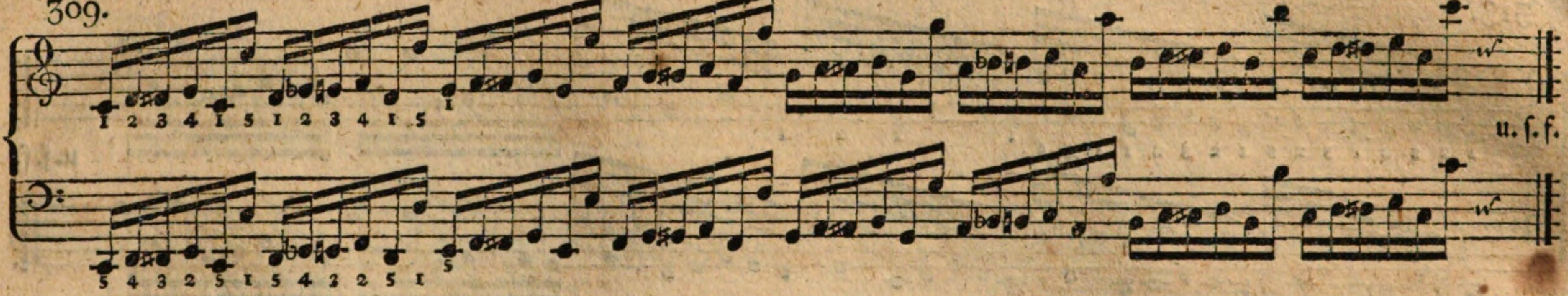

297.
1 2 1 5 4 5 1 2 1 5 4 5 1 2 1 1 2 1
u. ſ. f.
5 4 5 1 2 1 5 4 5 1 2 1 5 4 5 5 4 5
298.
1 2 1 5 4 5 1 2 1 5 4 5 1 2 1 5 1 2 1
u. ſ. f.
5 4 5 1 2 1 5 4 5 1 2 1 5 4 5 1
299.
5 4 5 1 2 1 5 4 5 1 2 1 5 4 5 1 2 1
u. ſ. f.
1 2 1 5 4 5 1 2 1 5 4 5 1 2 1 5 4 5
300.
5 4 5 1 2 1 5 4 5 1 2 1 5 4 5 1 2 1
u. ſ. f.
1 2 1 5 4 5 1 2 1 5 4 5 1 2 1 5 4 5

301.

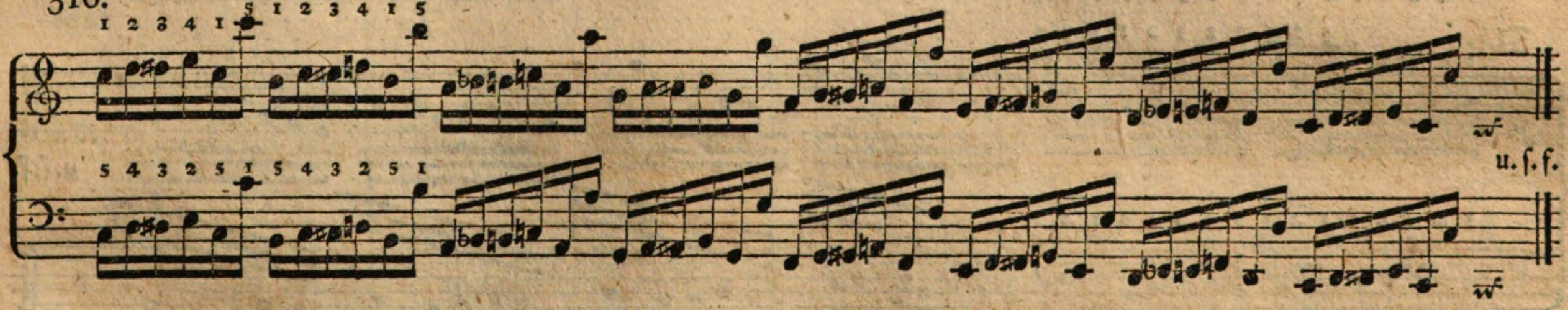

301.
u. ſ. f.
302.
u. ſ. f.
303.
u. ſ. f.
304.
u. ſ. f.


305.
u. ſ. f.
306.
u. ſ. f.
307.
u. ſ. f.
308.
u. ſ. f.

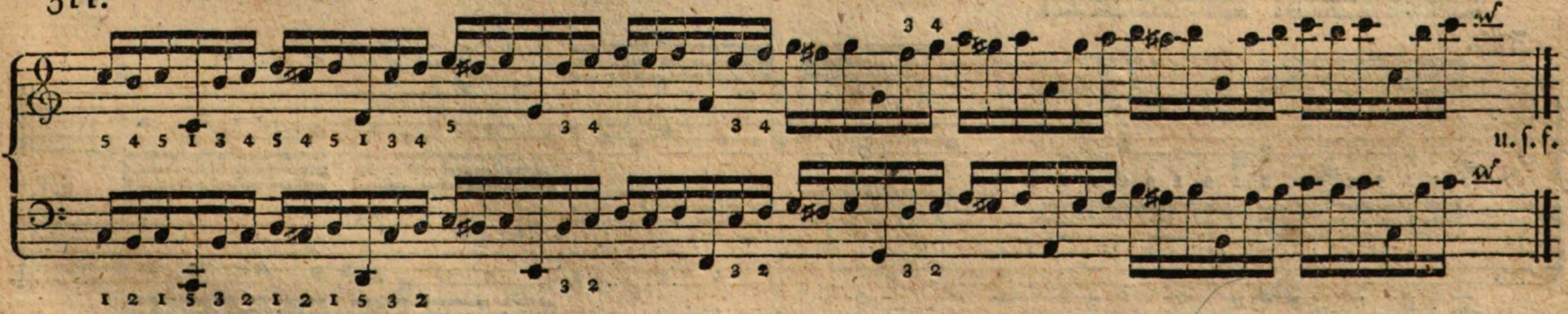
309.



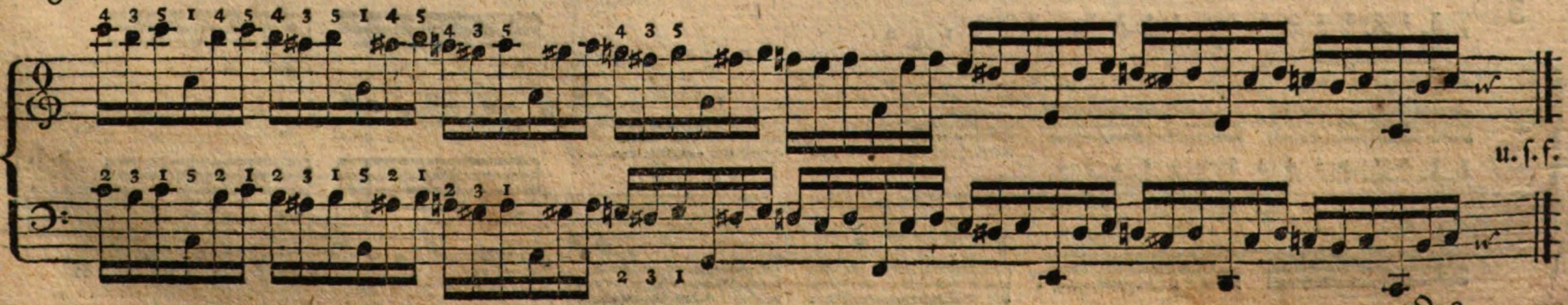

310.



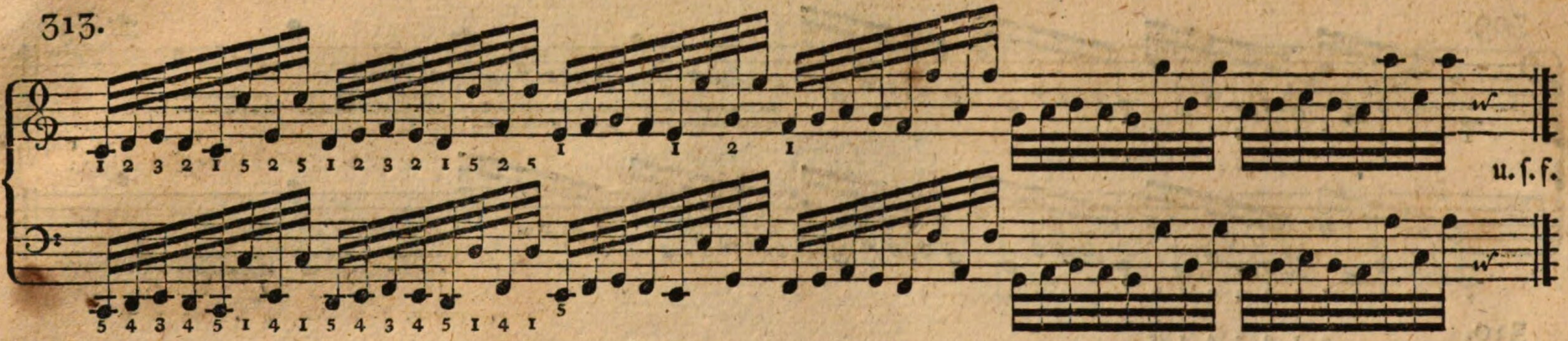

311.



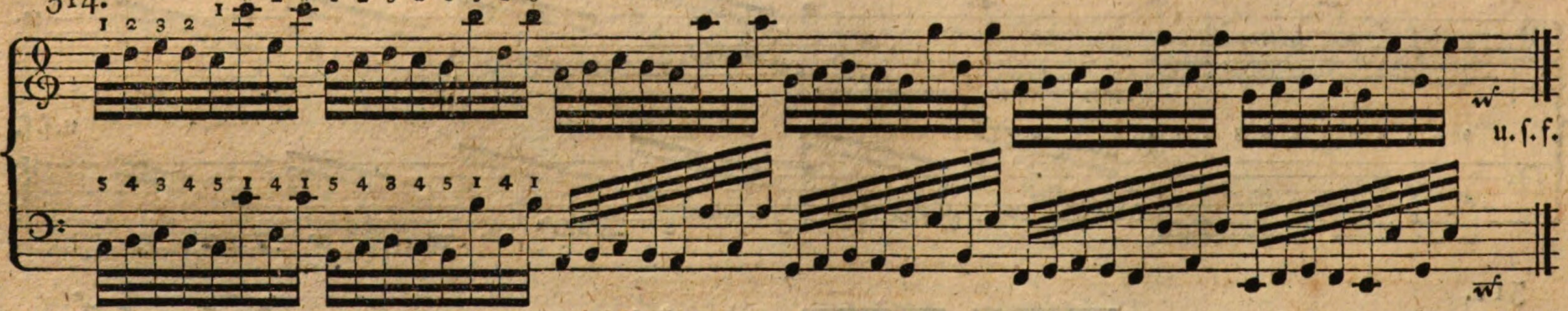

312.



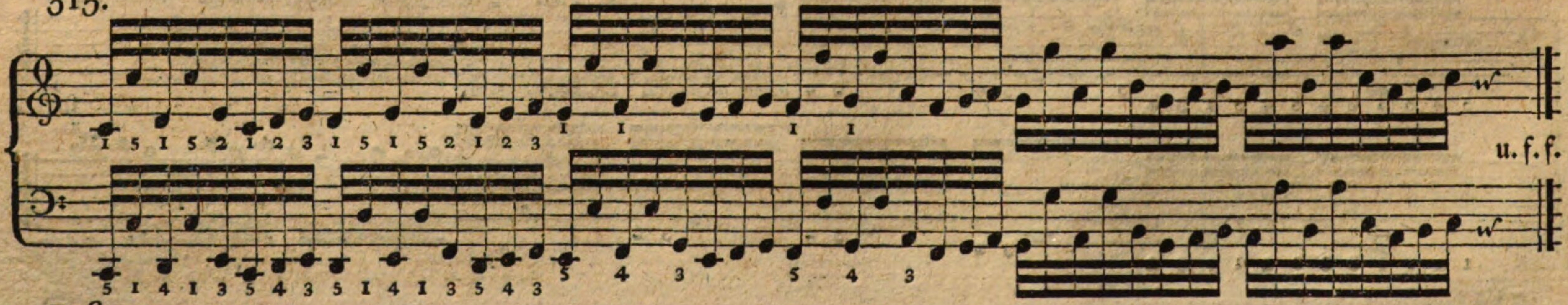
313.



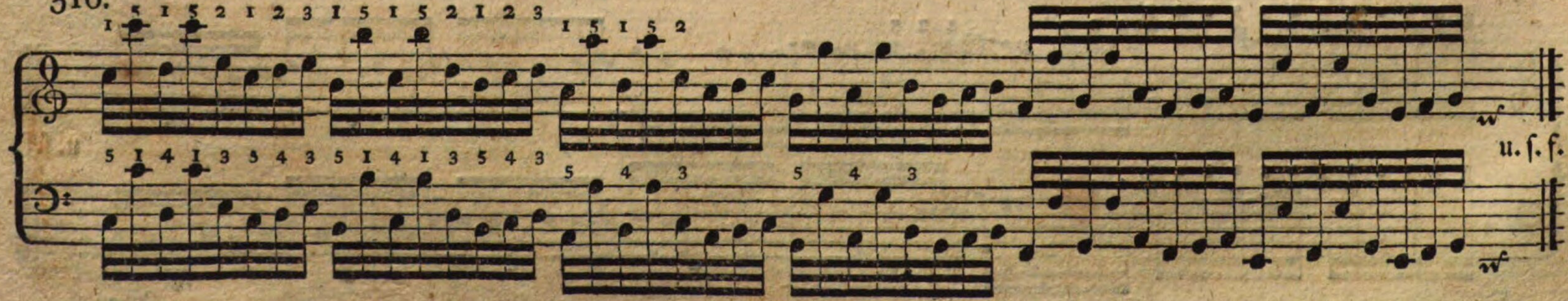

314.

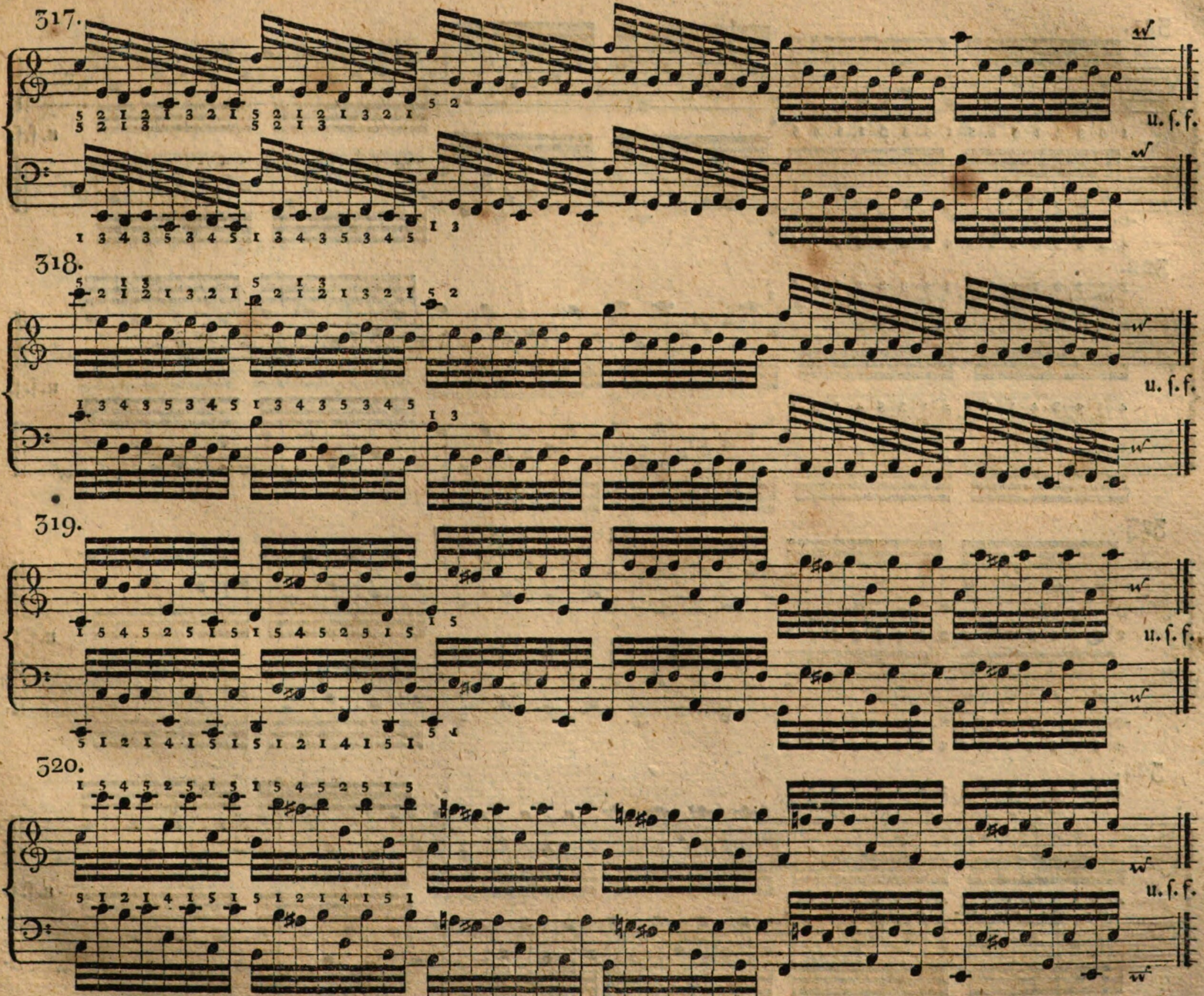



315.

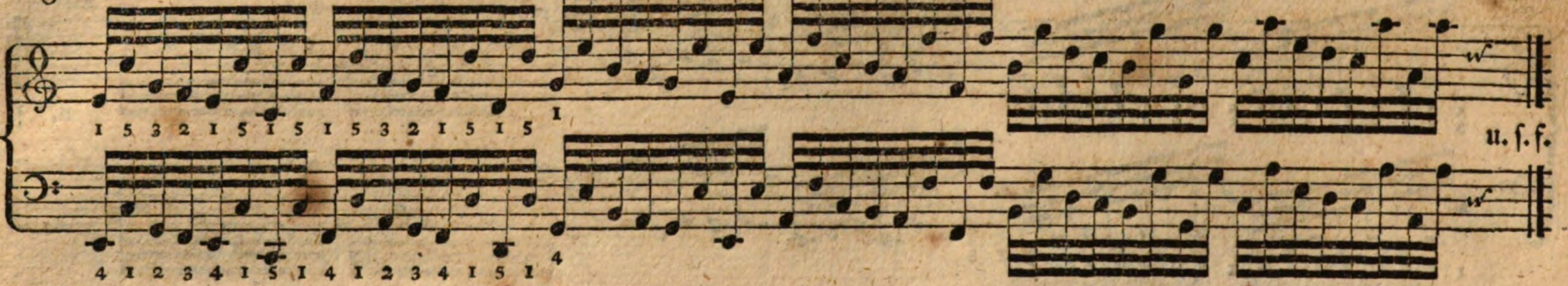



316.

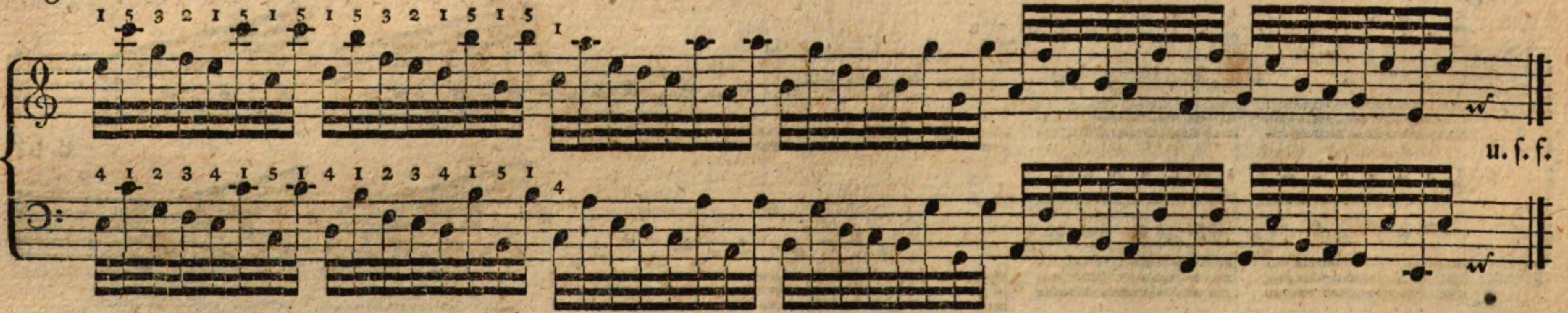



317.
u. ſ. f.
318.
u. ſ. f.
319.
u. ſ. f.
320.
u. ſ. f.

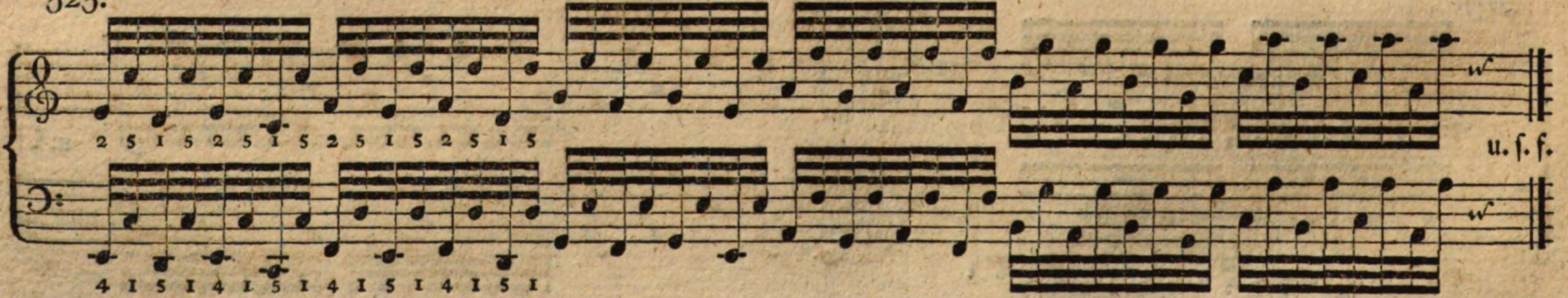
321.



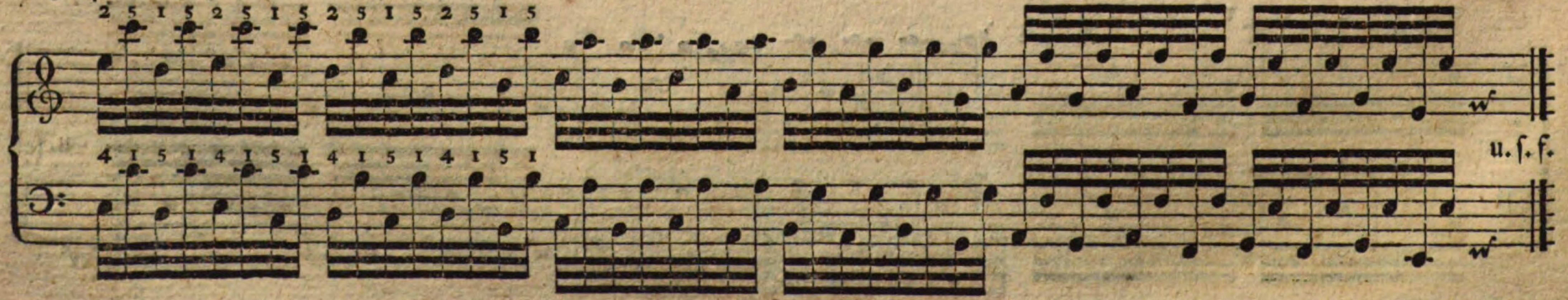

322.



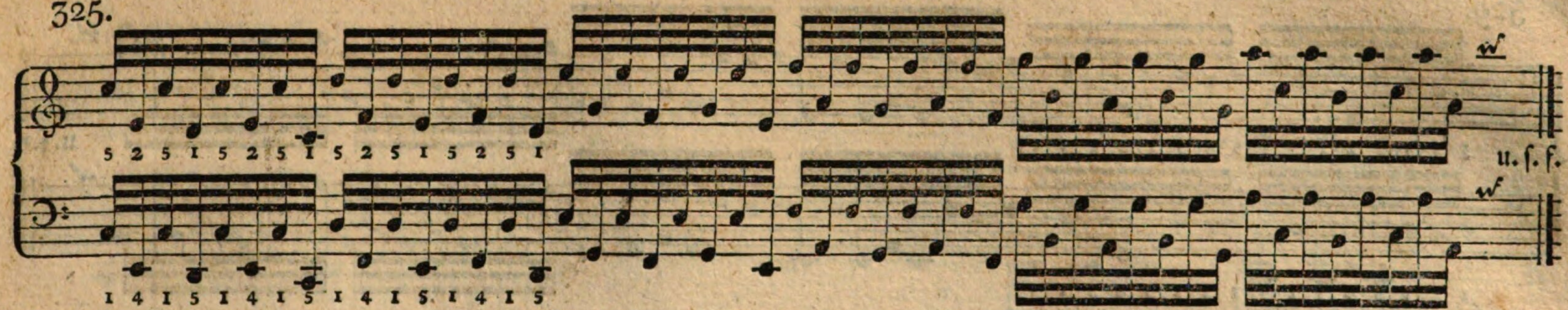

323.



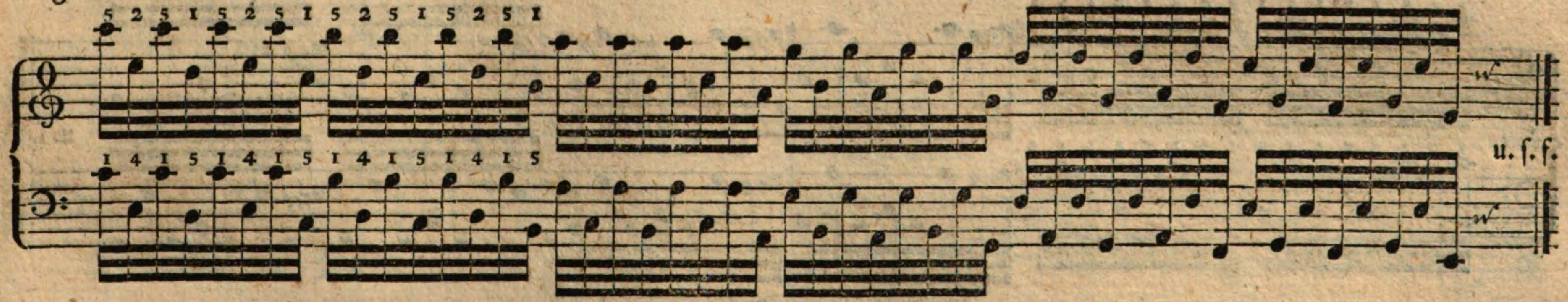

324.



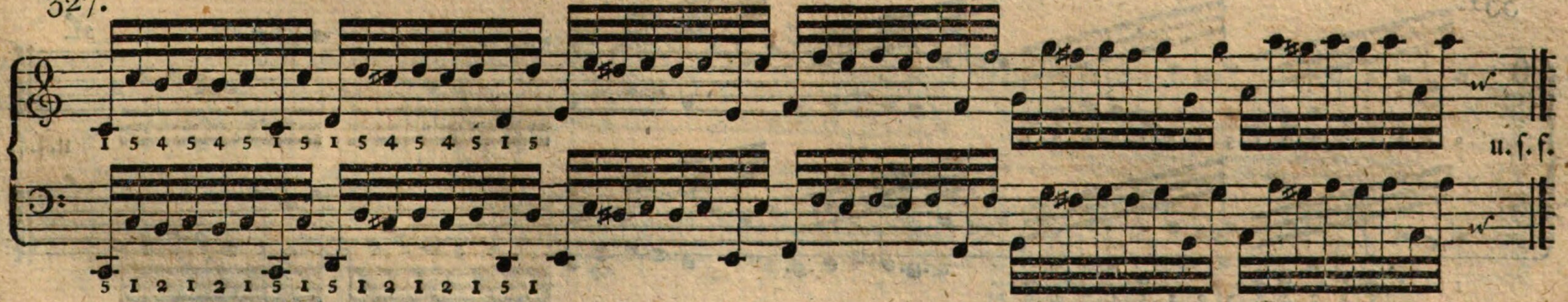
325.



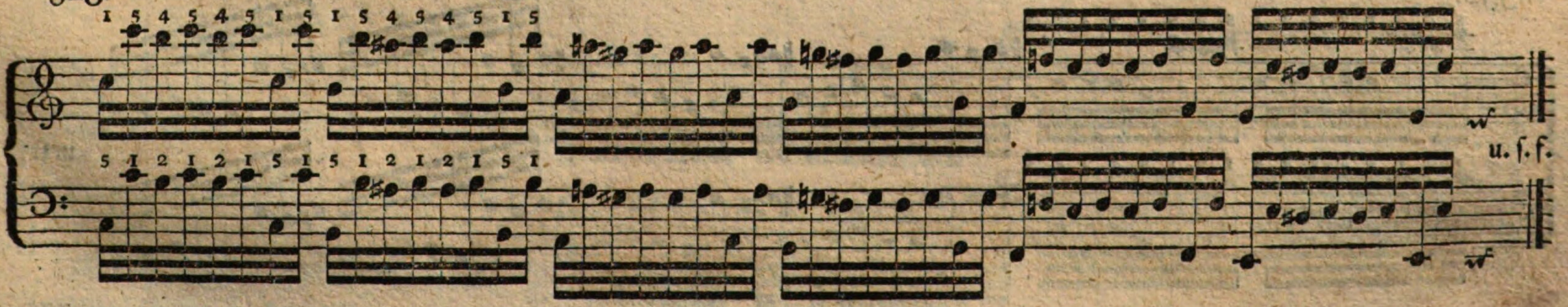

326.



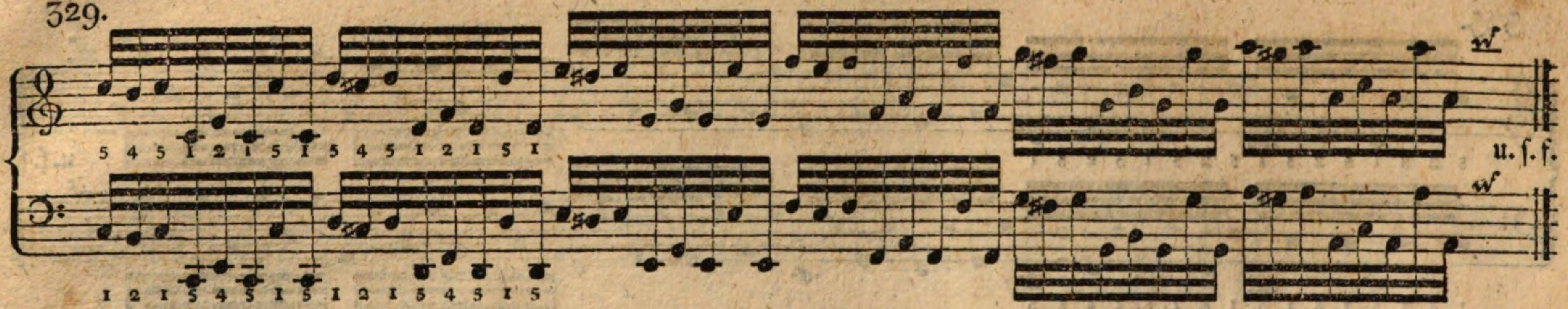

327.



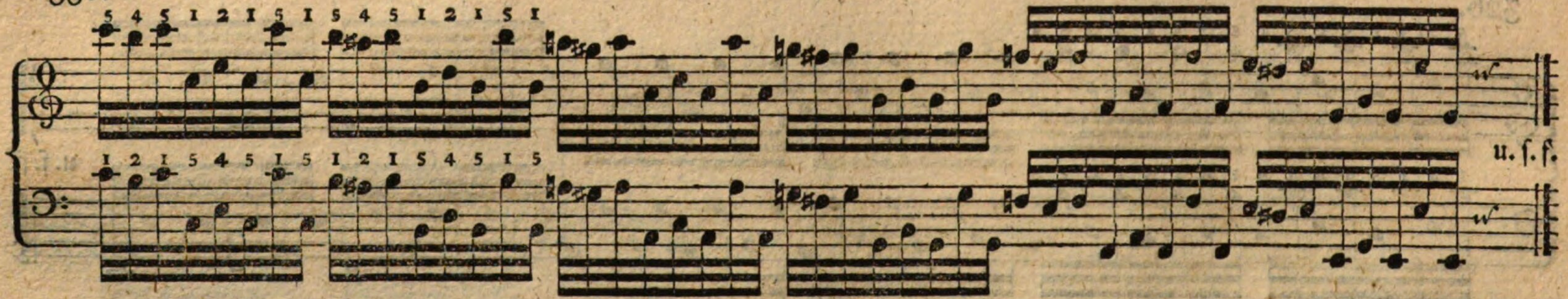

328.



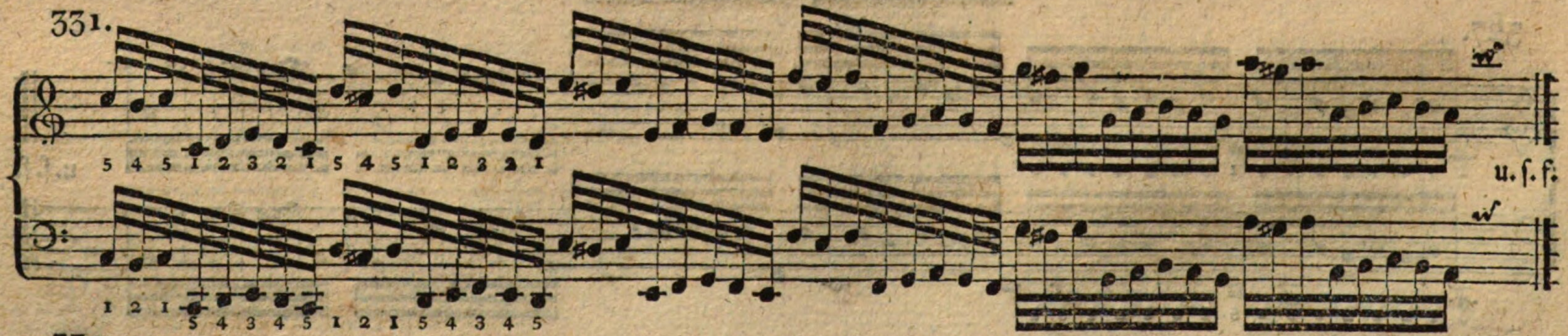
329.



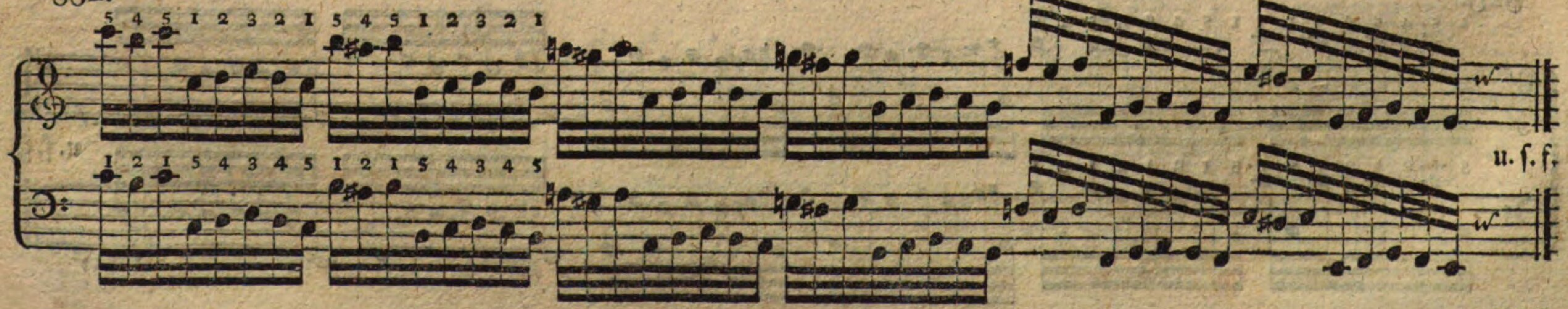

330.

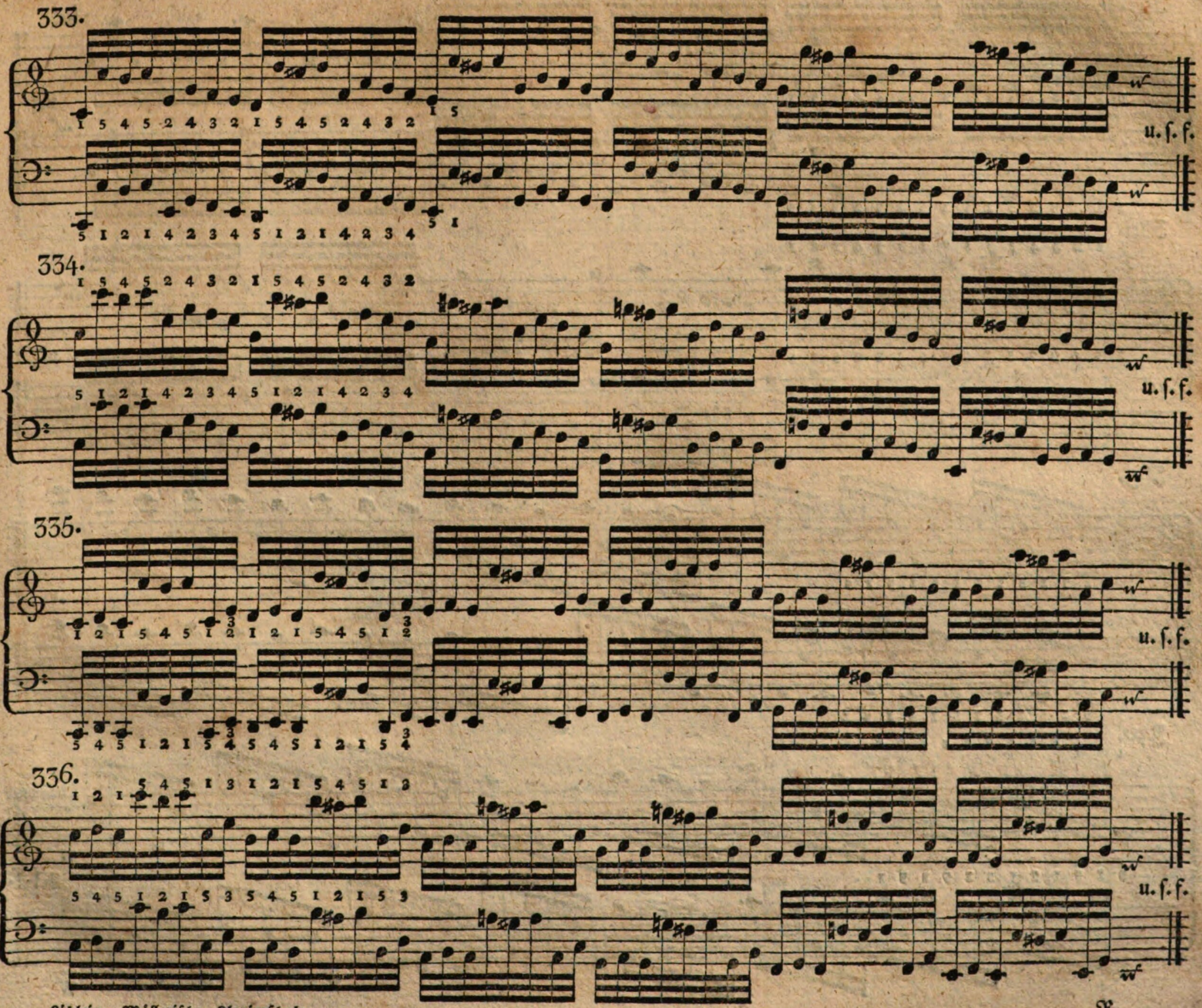



331.

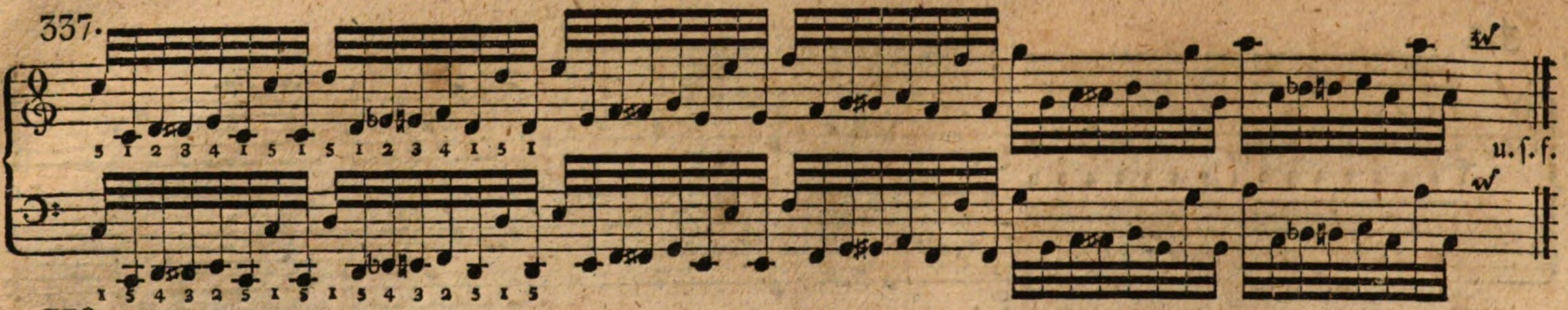



332.

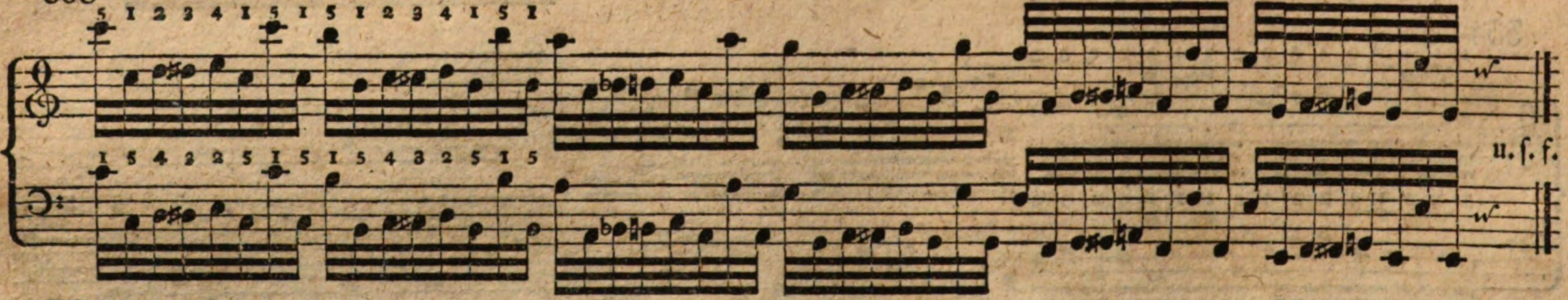



333.
u. ſ. f.
334.
u. ſ. f.
335.
u. ſ. f.
336.
u. ſ. f.

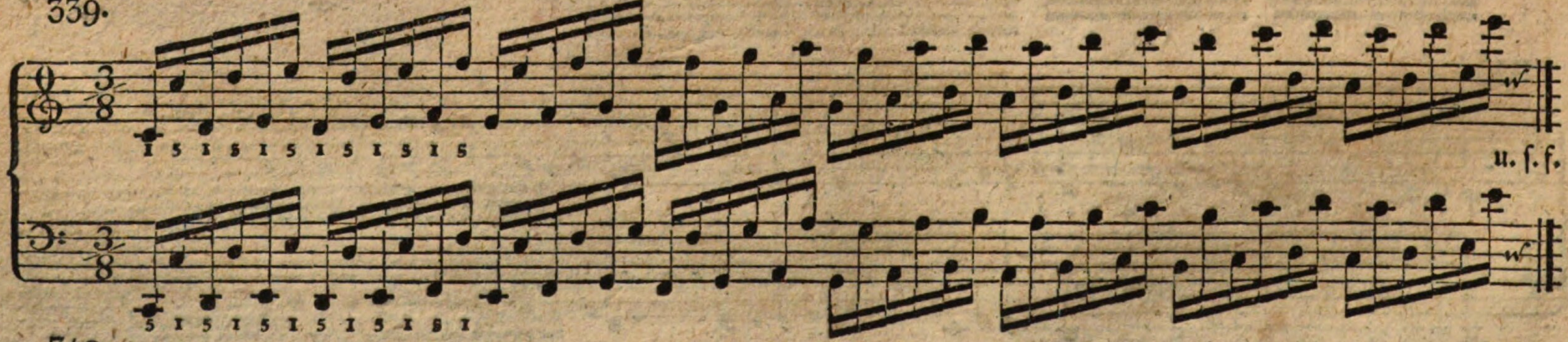
337.



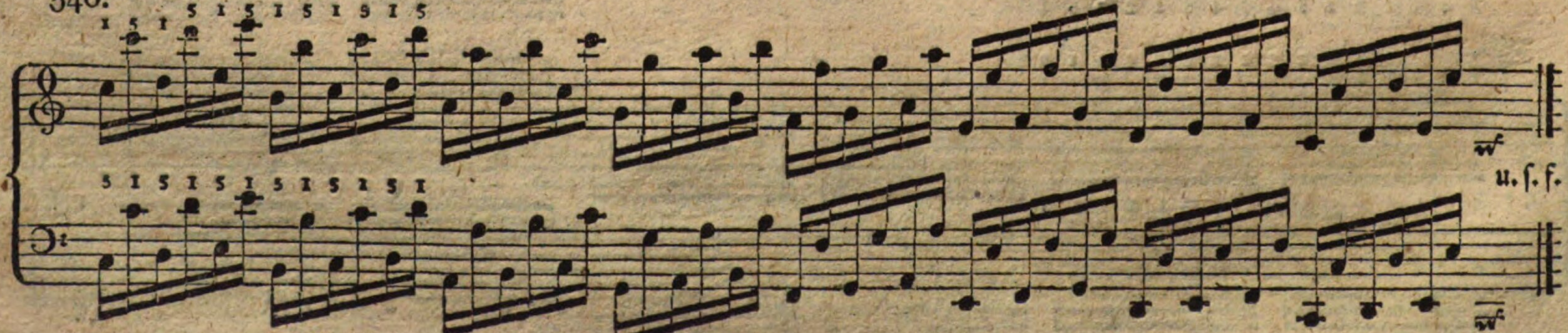

338.



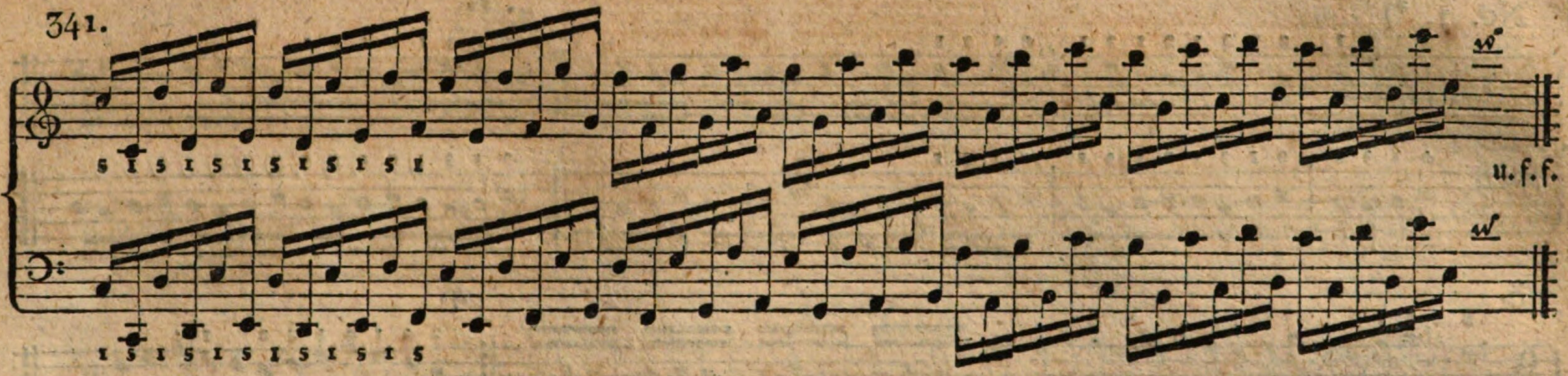

339.



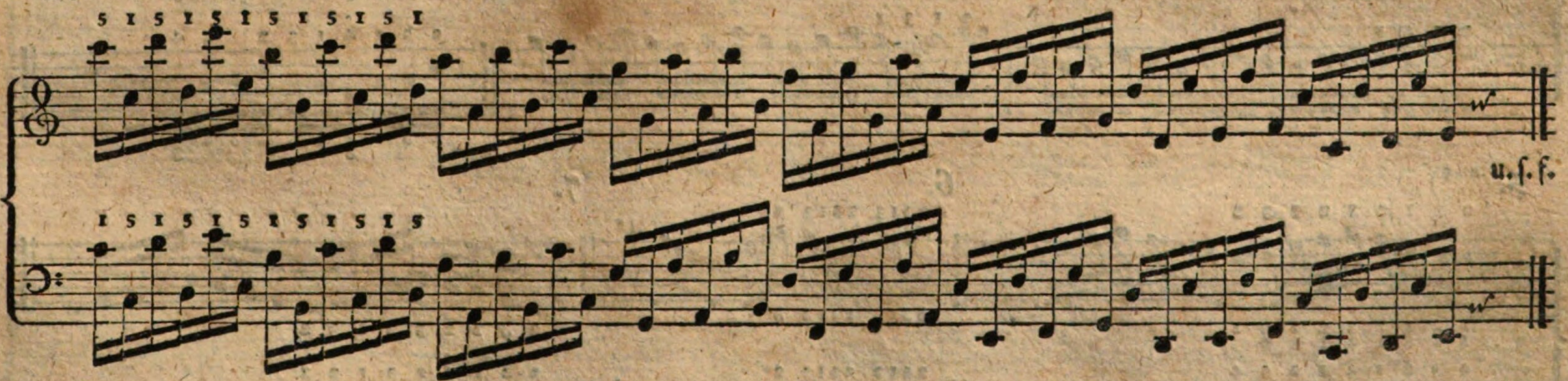

340.



341.

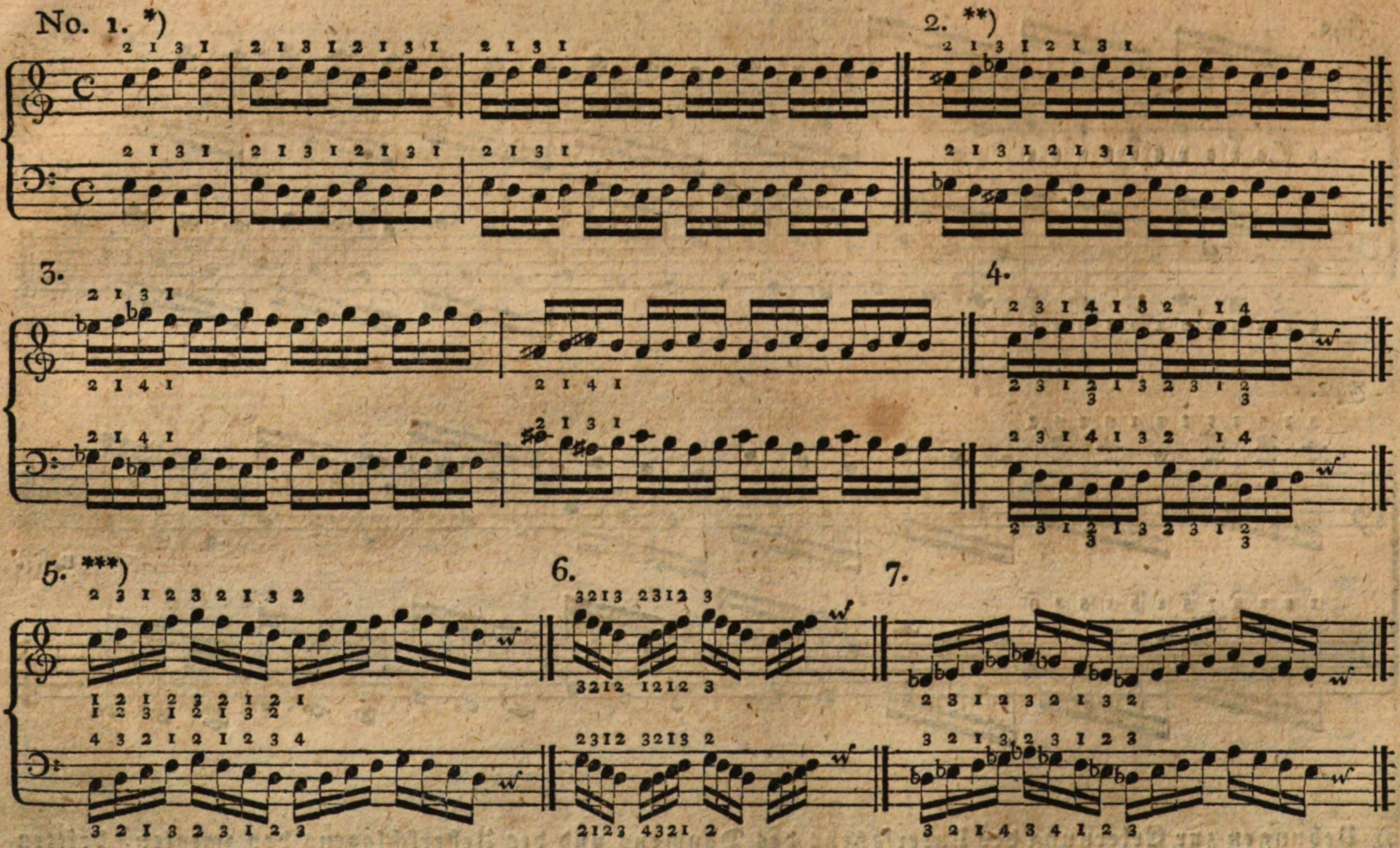



342.




### 2) Uebungen zur Erlernung des Unterſetzens des Daumens und des Ueberſchlagens des zweyten, dritten und vierten Fingers.

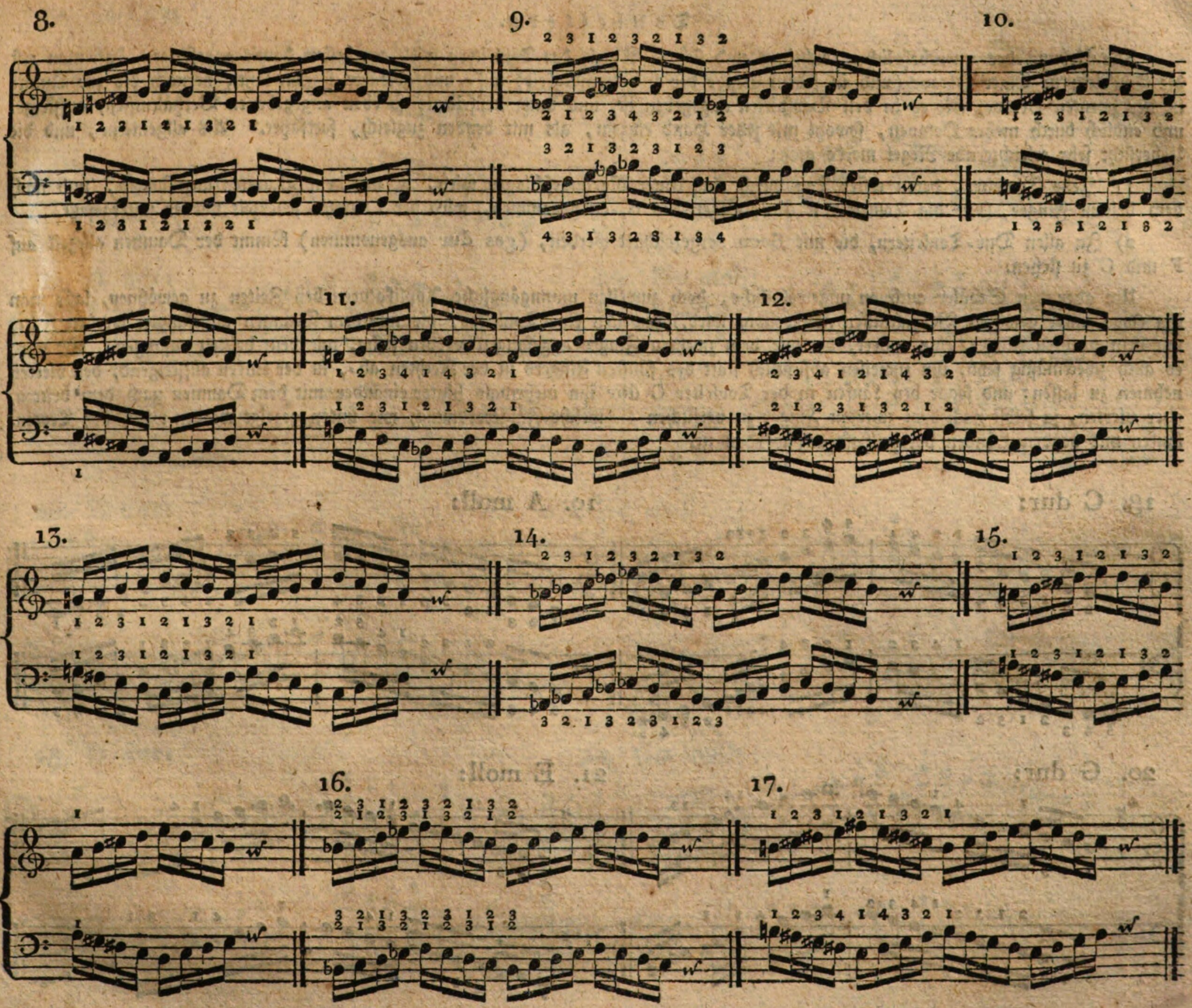
Der Bau der Finger und Hände, ſo wie die Einrichtung der Klaviatur, verlangen, daß man, um jede Folge von Tönen ſicher und gleich vorzutragen, — wenn in der rechten Hand aufſteigend, in der linken abſteigend, mehr Töne auf einander folgen, als Finger der Reihe nach da ſind, den Daumen unter den längern Fingern aufs neue anſetze; und im Gegentheil, wenn in der rechten Hand abſteigend, in der linken aufſteigend, mehr Töne auf einander folgen, als Finger der Reihe nach da ſind, mit einem der längern Finger über den Daumen wegſchlage. Die richtige Anwendung von beydem macht einen Haupttheil der guten Applikatur aus; ohne dieſe richtige Anwendung iſt ein genaues und fließendes Spiel gar nicht möglich: es ſind deshalb die folgenden Uebungen zum fleißigen Durchſpielen ſehr zu empfehlen. Auch hier iſt das Drehen der Hand, wozu Anfänger beym Unterſetzen des Daumens ganz beſonders geneigt ſind, ſo viel als nur möglich zu vermeiden.




*) Um das Unterſetzen und Ueberſchlagen zu erleichtern, ſind hier im Anfange Figuren von wenig Gliedern genommen worden. Es braucht gar nicht erſt erwähnt zu werden, daß dieſe Gattungen der Figuren mit andern Fingern, ohne Unterſetzen und Ueberſchlagen, weit leichter geſpielt werden können: hier ſollen ſie aber dazu dienen, Finger und Hand an jene Bewegung und Lage zu gewöhnen. Wo man Figuren findet, die zur Erreichung eines andern Zwecks mit anders bezeichneter Applikatur ſchon vorgekommen ſind; laſſe man beyde Arten der Fingerſetzung üben, um von jeder, den Verhältniſſen nach, Gebrauch machen zu können.

**) Man fange dieſe und alle folgende Uebungen erſt langſam zu ſpielen an, und laſſe den Vortrag allmählig ſchneller und immer ſchneller einrichten — wie es bey dem erſten dieſer Beyſpiele durch Noten ausgedrückt worden iſt.

***) Um die Finger zu jeder Art des Unterſetzens und Ueberſchlagens geſchickt zu machen, übe man die Beyſpiele von No. 5. bis No. 18 auf die gedoppelte Weiſe, wie es unter No. 5. und 6 angezeigt worden iſt — ſo lange, bis man ſie ohne Fehler in jedem Grade der Bewegung ſpielen kann. Die Vortheile davon ſind von ſelbſt einleuchtend, und man wird ſie ſchon bey dem Spiele der folgenden Tonleitern bemerken, die man dann leicht und ſicher vortragen wird. Daß man zur Erreichung jenes Entzwecks mehrere Beyſpiele der linken Hand abſteigend vorgeſchrieben habe, wird hier zum Ueberfluß noch erinnert.


8.
9.
10.
11.
12.
13.
14.
15.
16.
17.

## Tonleitern.

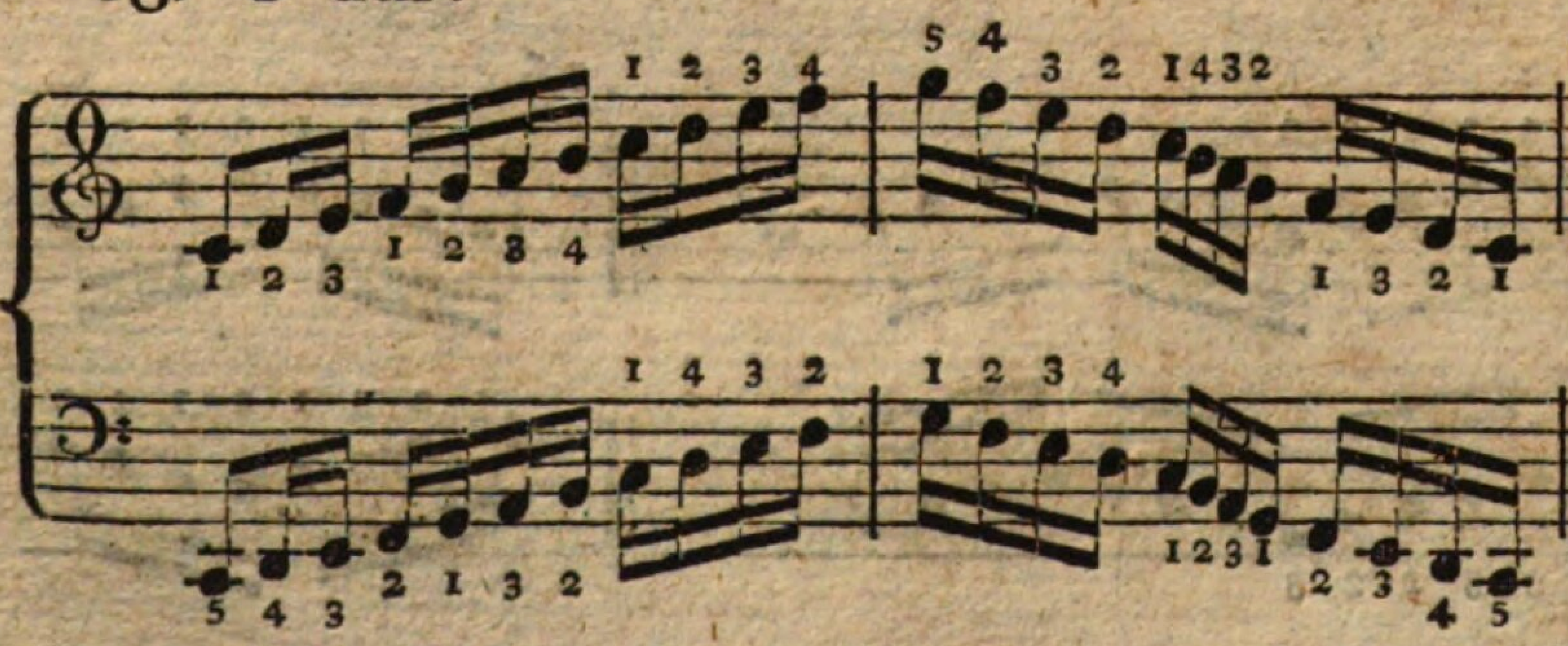
Die Uebung des unentbehrlichen, richtigen und ſichern Spiels der Tonleitern wird am beſten damit angefangen, daß man erſt die Tonleiter in Einer Oktave (und in jedem Grade der Geſchwindigkeit) auf- und abwärts ſpielen läßt; hernach bis zur Quinte in der zweyten Oktave, wie es in den Beyſpielen angegeben iſt, und unter denſelben, ſo eben angegebenen Verhältniſſen, aufſteigt; und endlich durch mehre Octaven, ſowohl mit jeder Hand einzeln, als mit beyden zugleich, fortfährt. Als allgemeine, und die Ueberſicht ſehr erleichternde Regel merke man:

1) Jede Tonleiter, deren erſter Ton durch eine Untertaſte angeſchlagen wird, iſt mit dem Daumen anzufangen, und nach dem dritten Finger, (nur die Tonleiter F dur, wegen des B, ausgenommen,) wird der Daumen jederzeit wieder untergeſetzt.

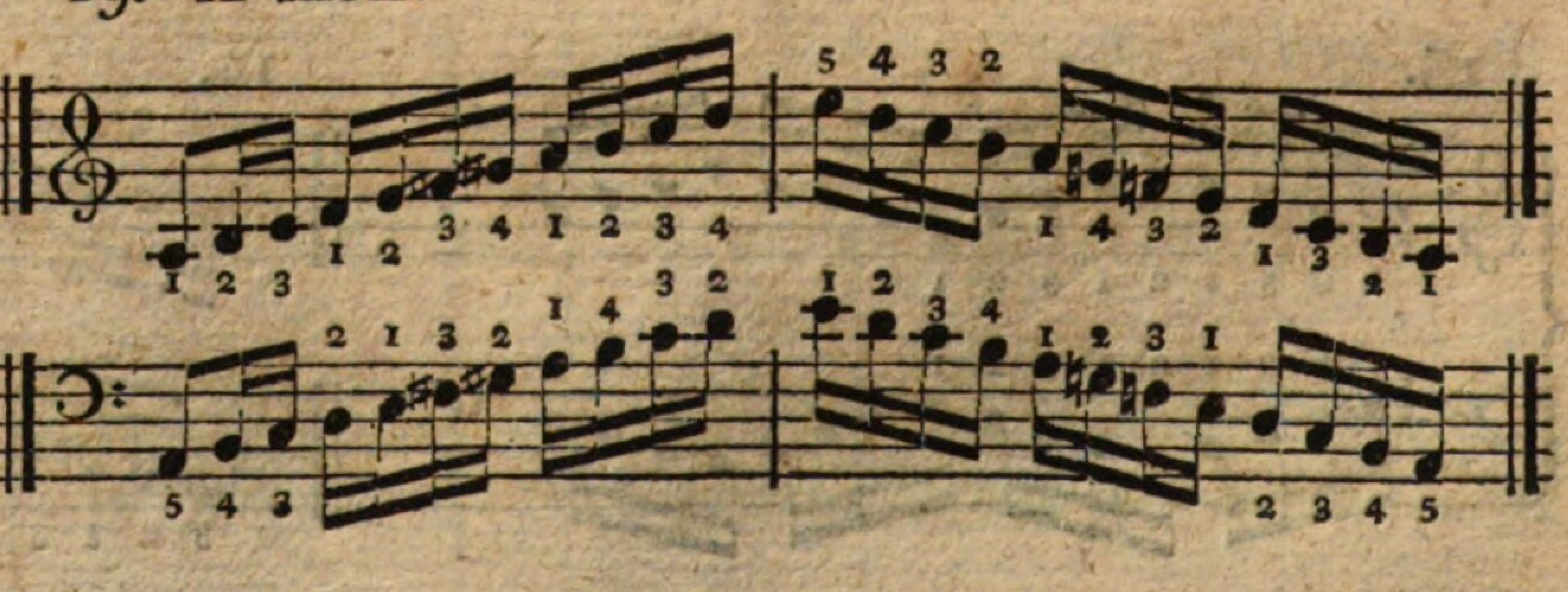
2) In allen Dur-Tonleitern, die mit Been vorgezeichnet werden, (ges dur ausgenommen) kömmt der Daumen allezeit auf F und C zu ſtehen.

Um aber den Schüler auch an ungewöhnliche, doch zuweilen unumgängliche Applikaturen bey Zeiten zu gewöhnen, laſſe man ihn (was unter gewiſſen Verhältniſſen nothwendig wird,) zuweilen eine Tonleiter, die mit dem Daumen angefangen werden ſollte, mit dem zweyten Finger, eine andere, die mit dem zweyten Finger angefangen werden ſollte, mit dem dritten anfangen. So wird es auch zweckmäßig ſeyn, ihn zuweilen abſichtlich ſtatt des fünften Fingers in der Rechten ab-, in der Linken aufſteigend, den vierten nehmen zu laſſen; und ſogar bey Läufen in der Tonleiter C dur ihn mehrmals hinter einander mit dem Daumen nach dem dritten, oder vierten, ja ſelbſt nach dem zweyten Finger zu verſuchen — welche Fingerordnung, wie unten gezeigt werden wird, bey Terzenläufen mit beyden Händen vortheilhaft anzuwenden iſt.

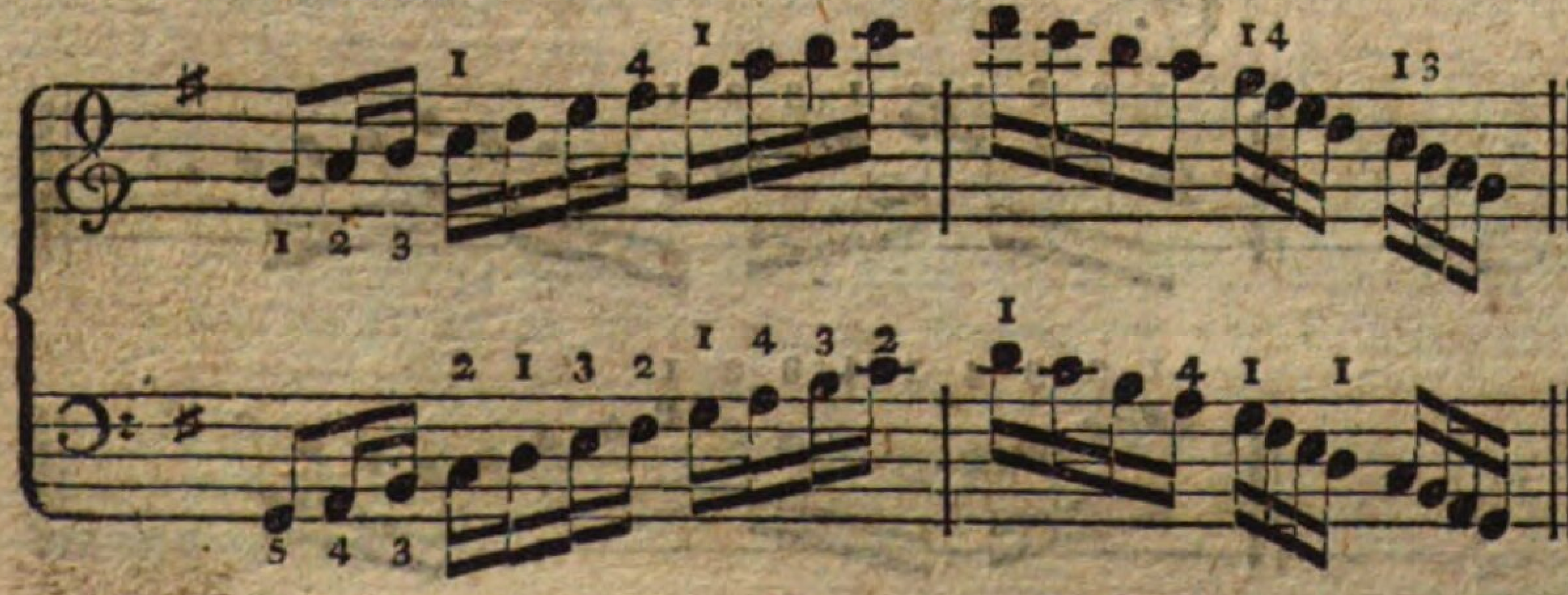
18. C dur:



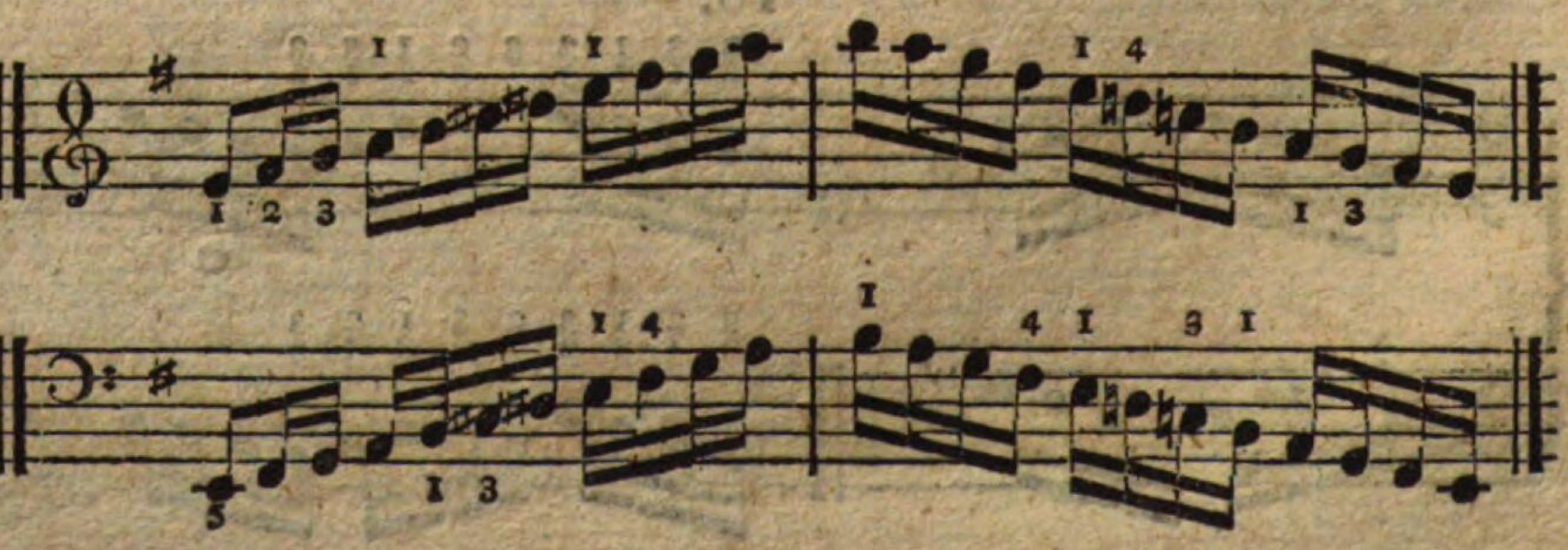
19. A moll:



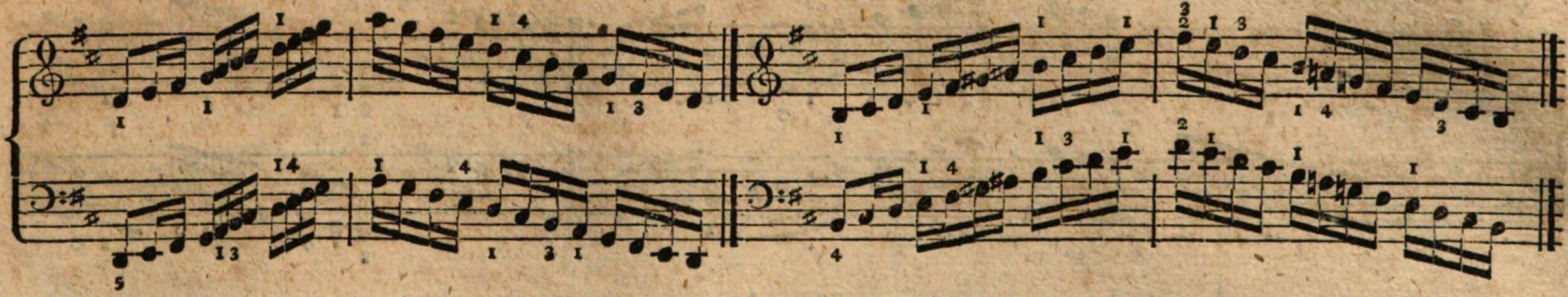
20. G dur:



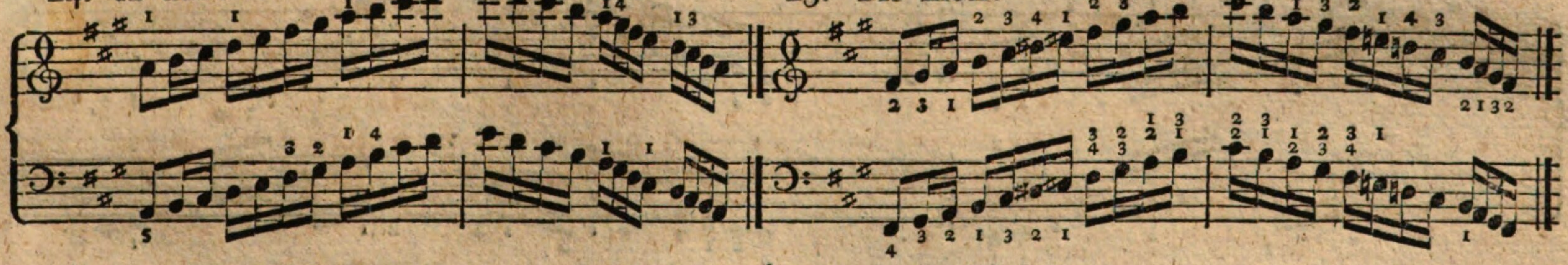
21. E moll:



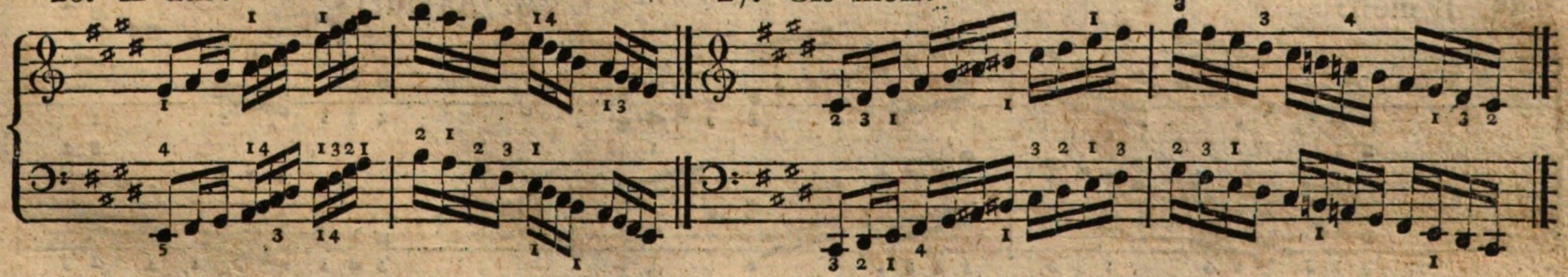
22. D dur: 23. H moll:



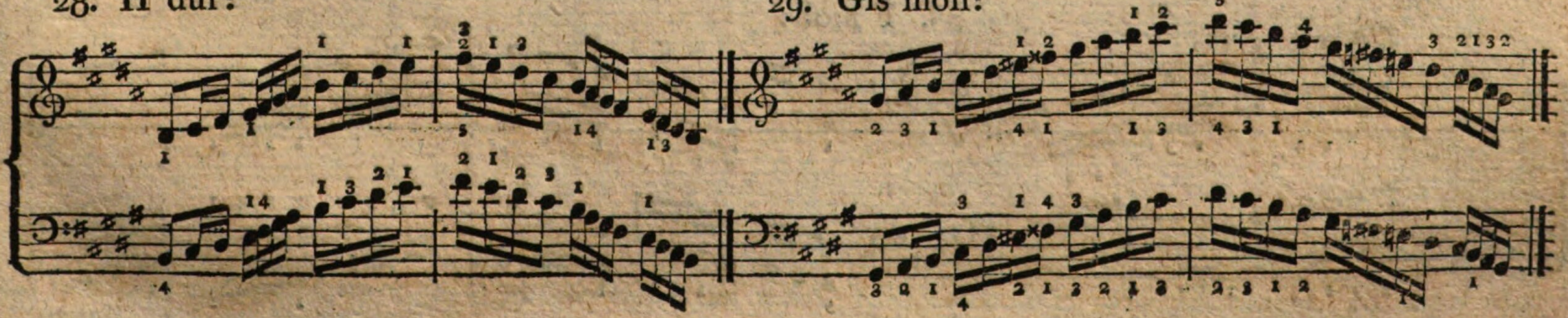
24. A dur: 25. Fis moll:

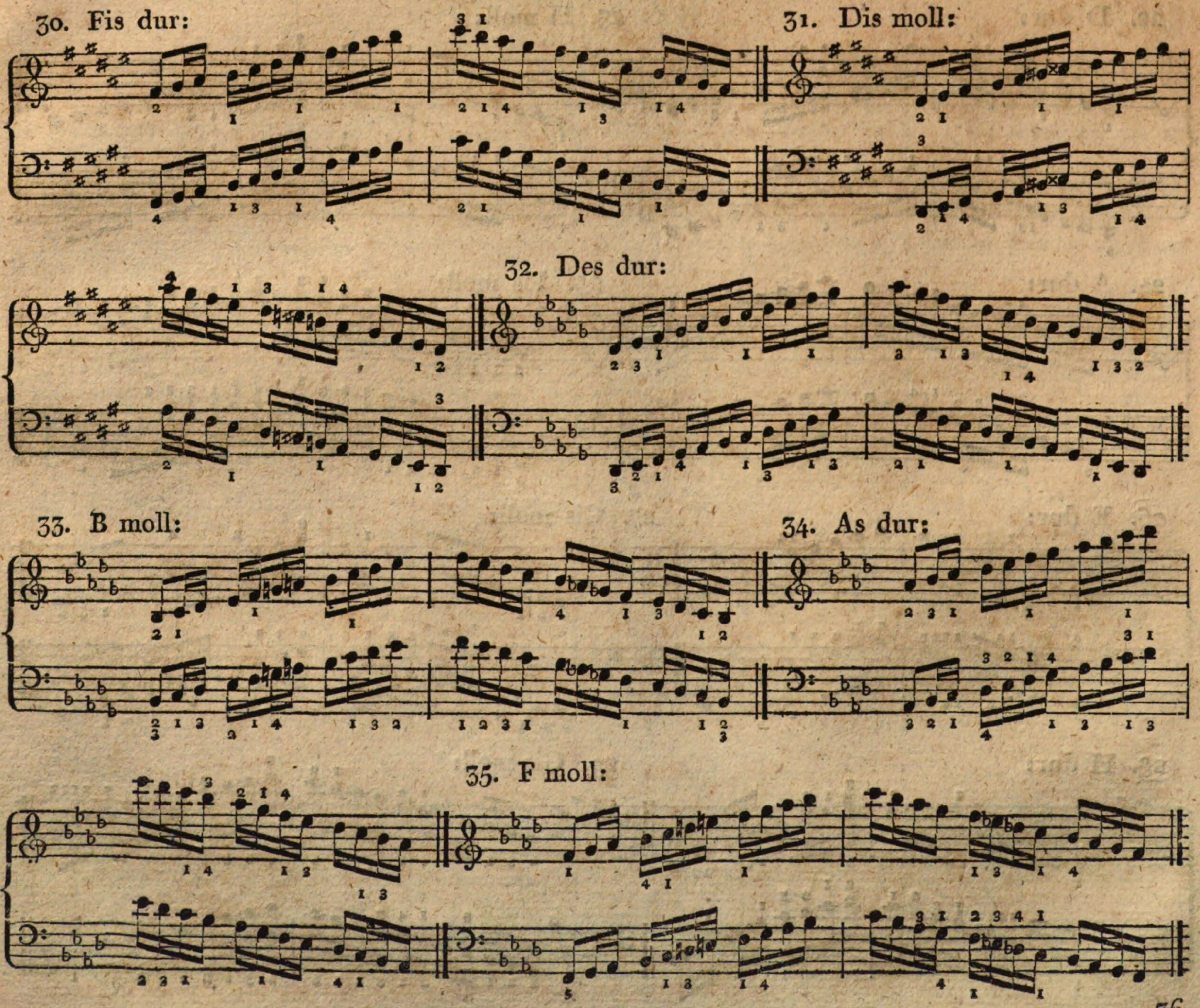


26. E dur: 27. Cis moll:

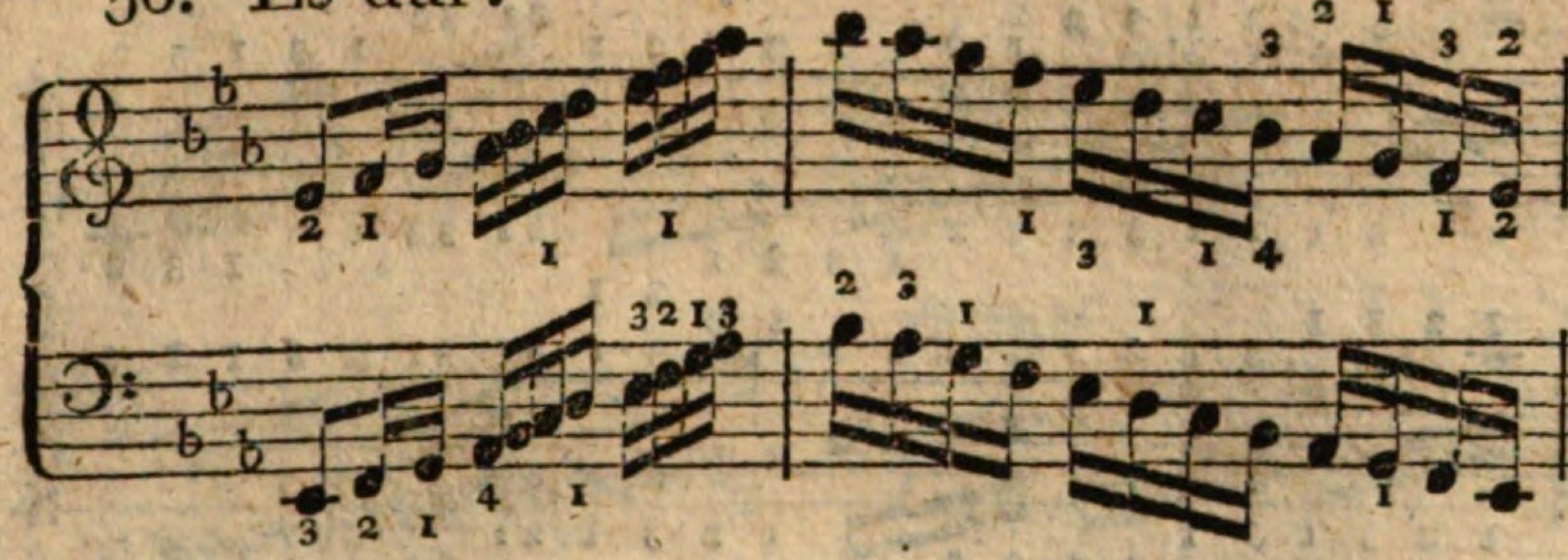


28. H dur: 29. Gis moll:

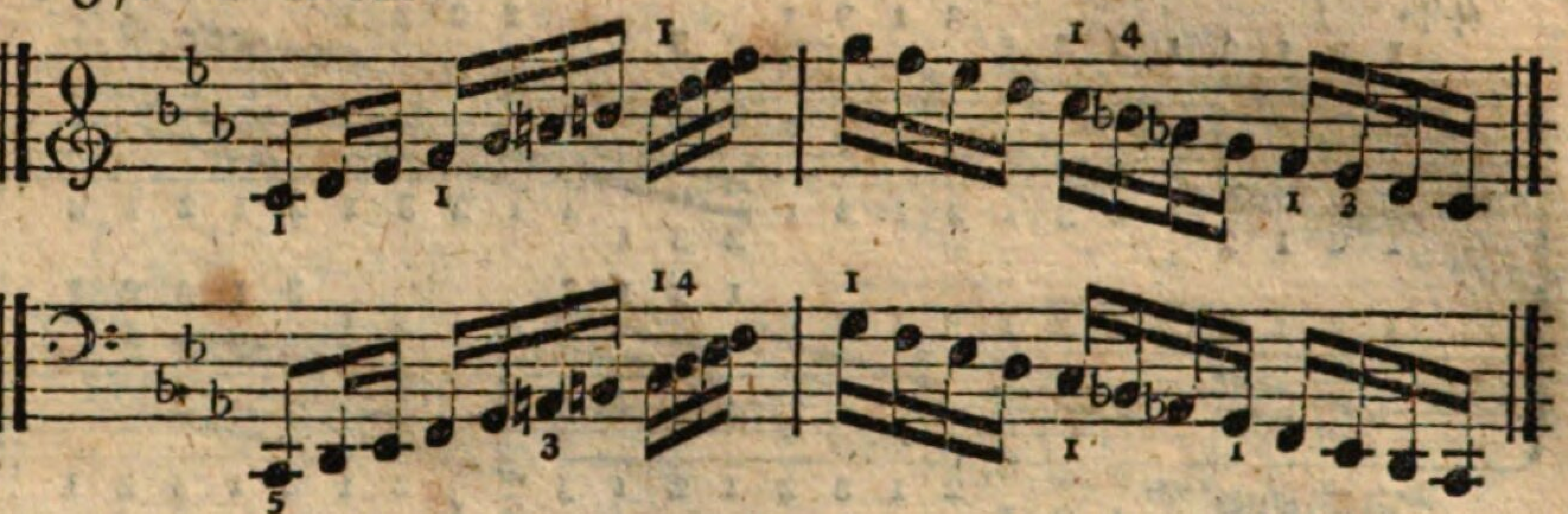



30. Fis dur:
31. Dis moll:
32. Des dur:
33. B moll:
34. As dur:
35. F moll:

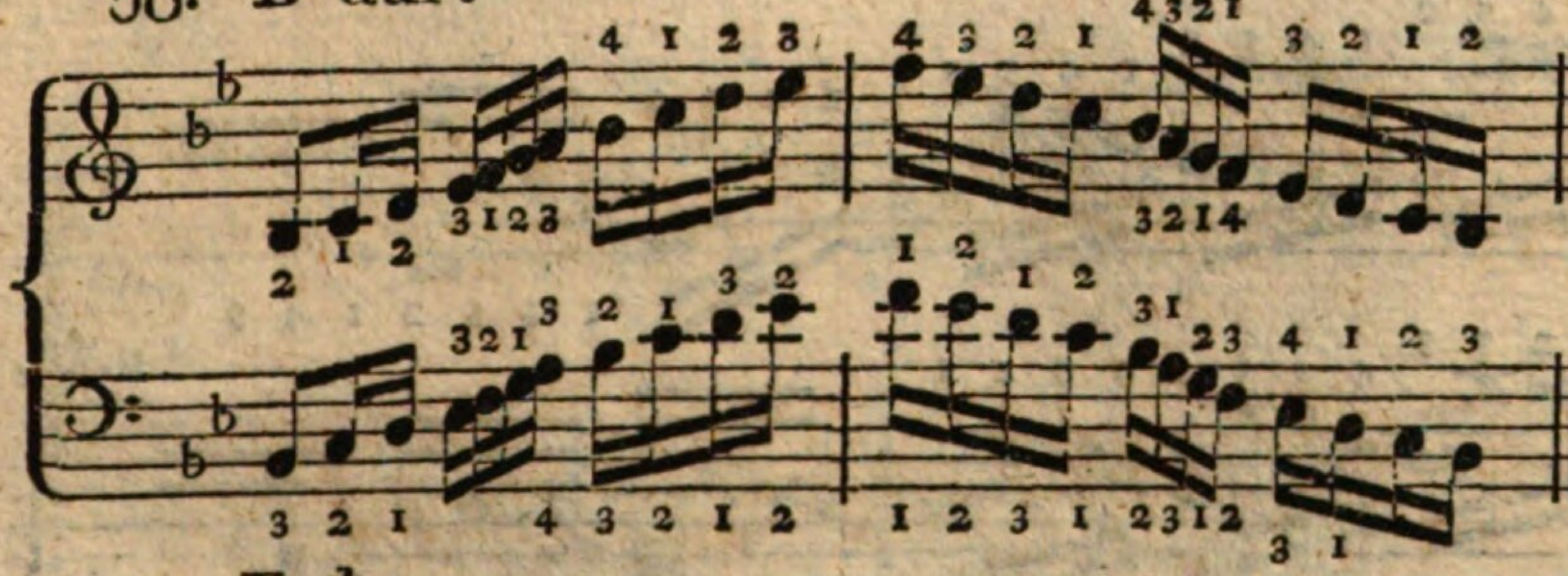
36. Es dur:



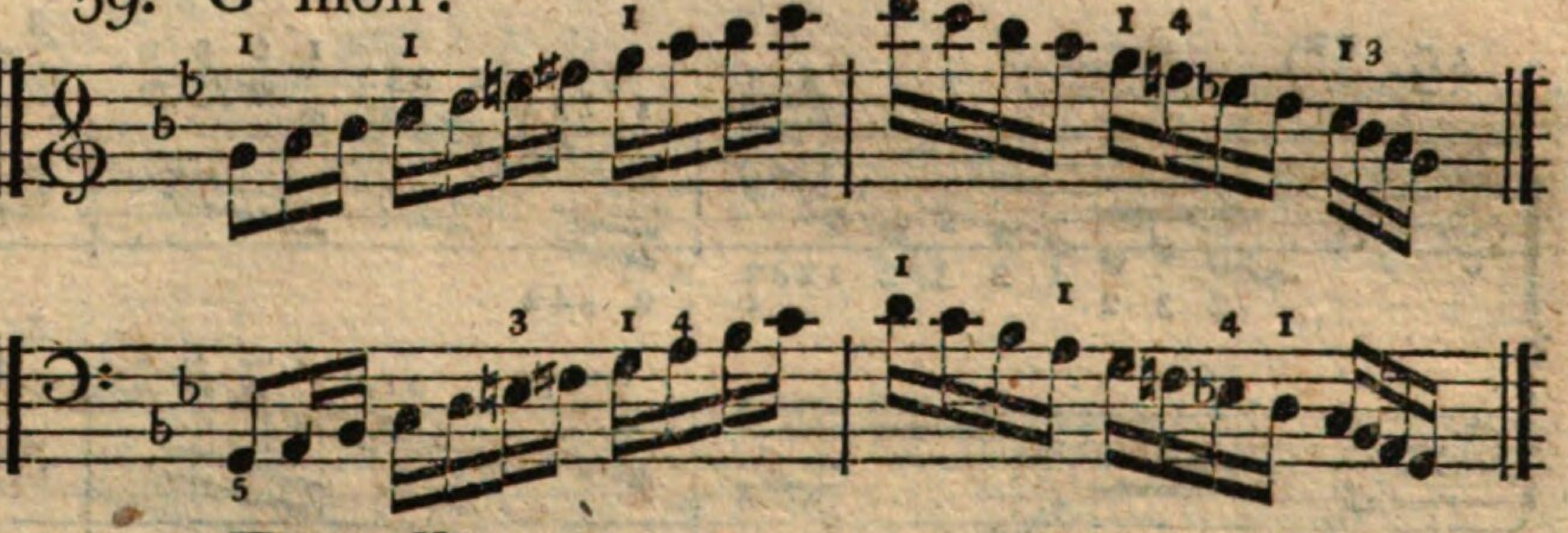
37. C moll:



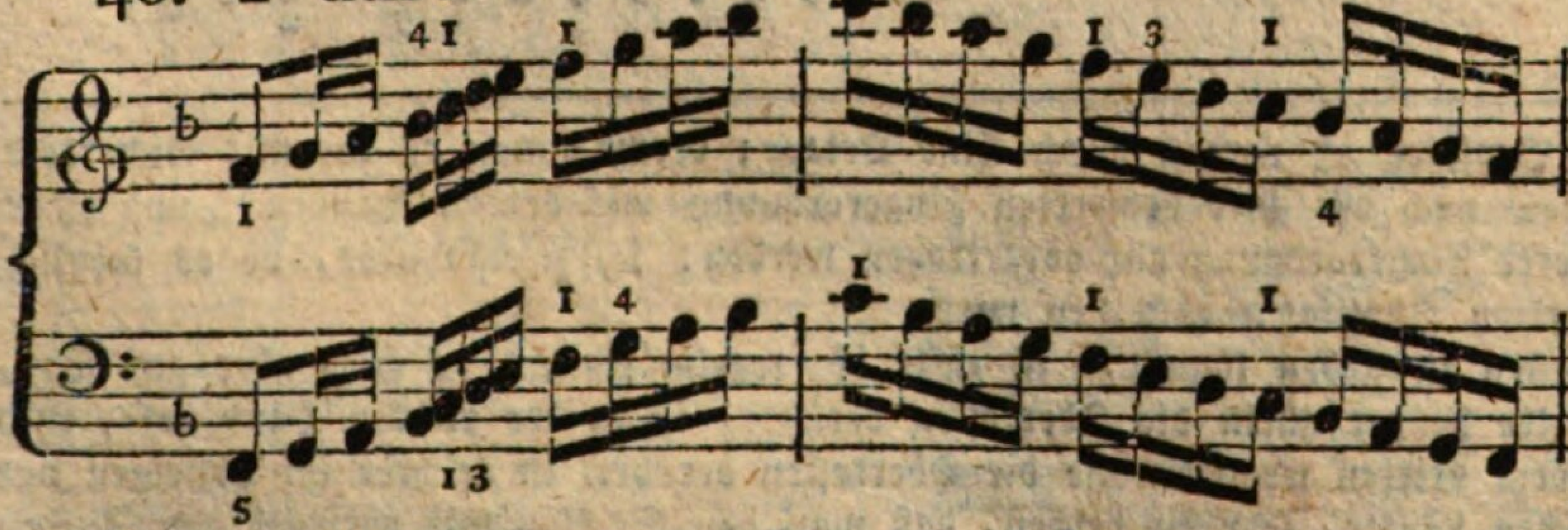
38. B dur:



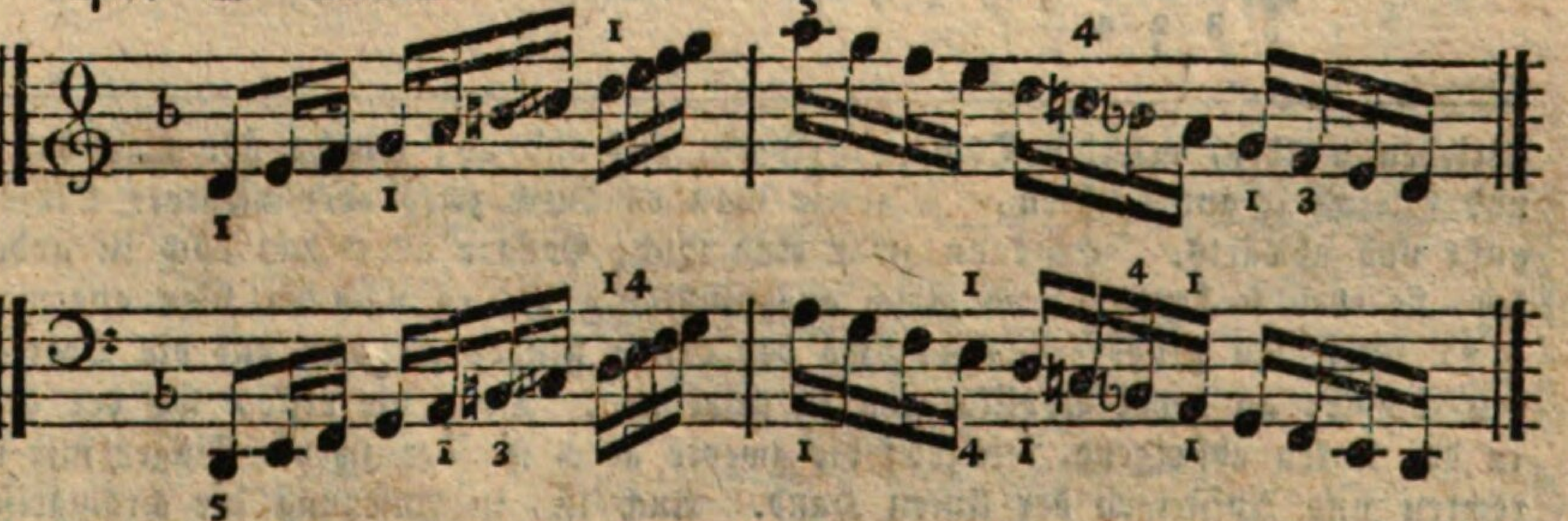
39. G moll:



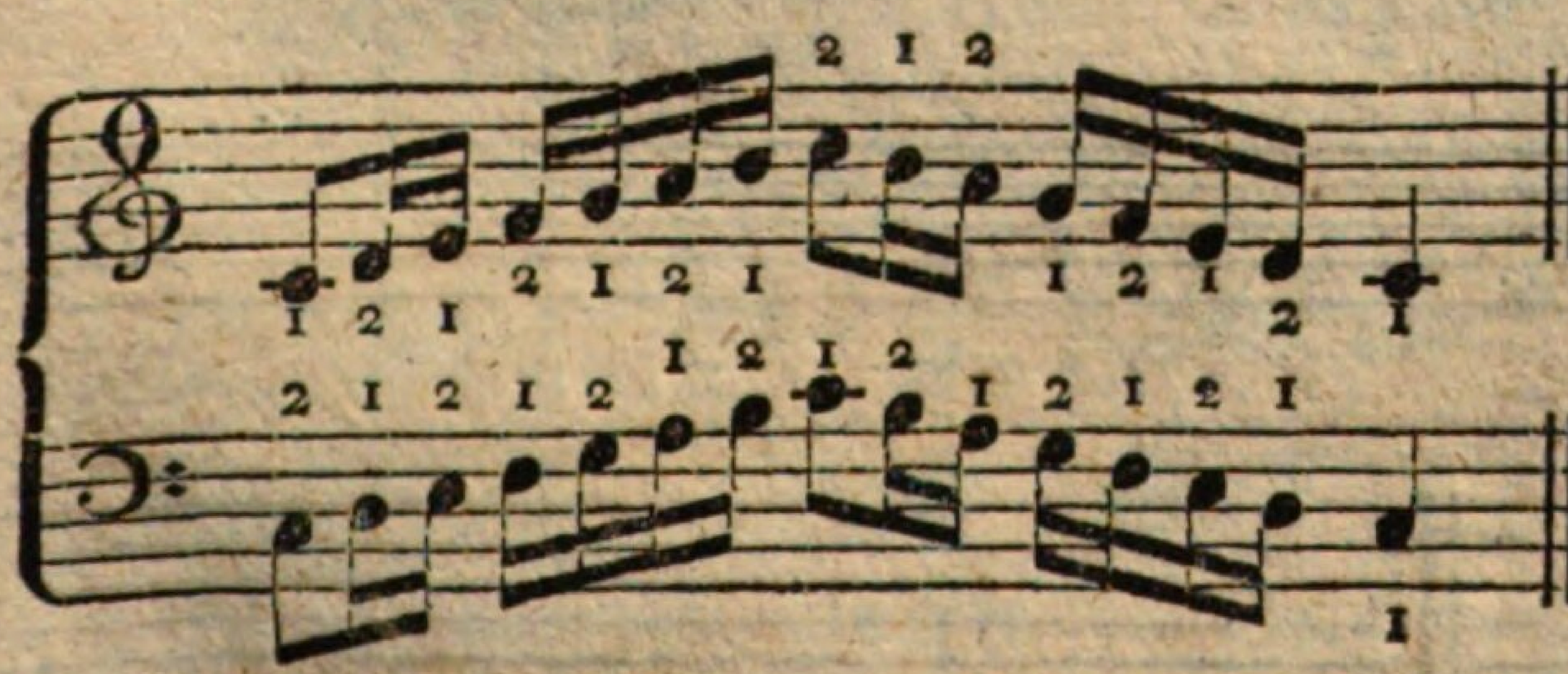
40. F dur:



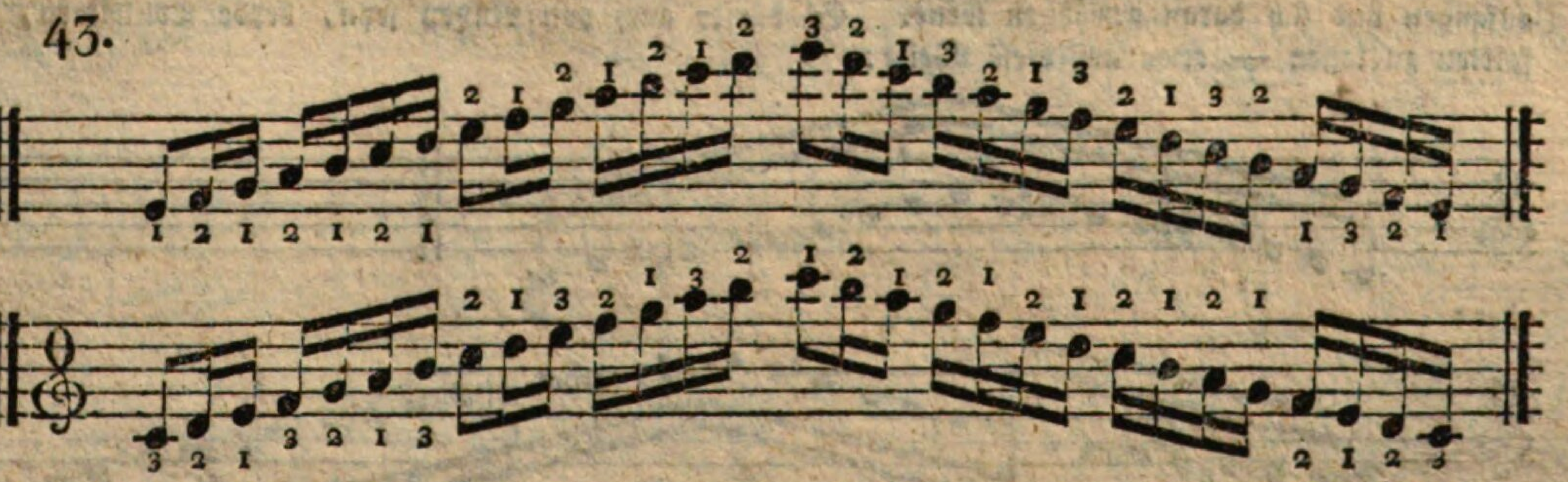
41. D moll:



42. *)

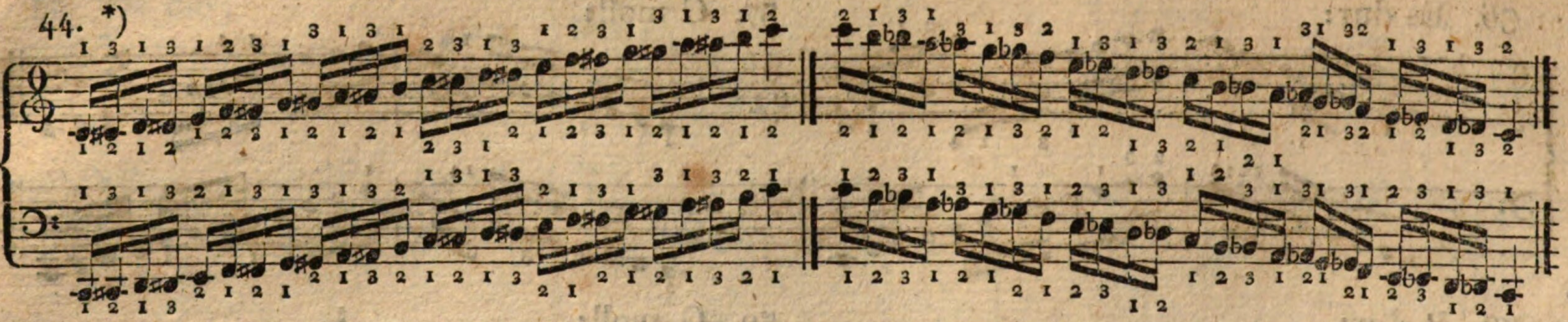


43.

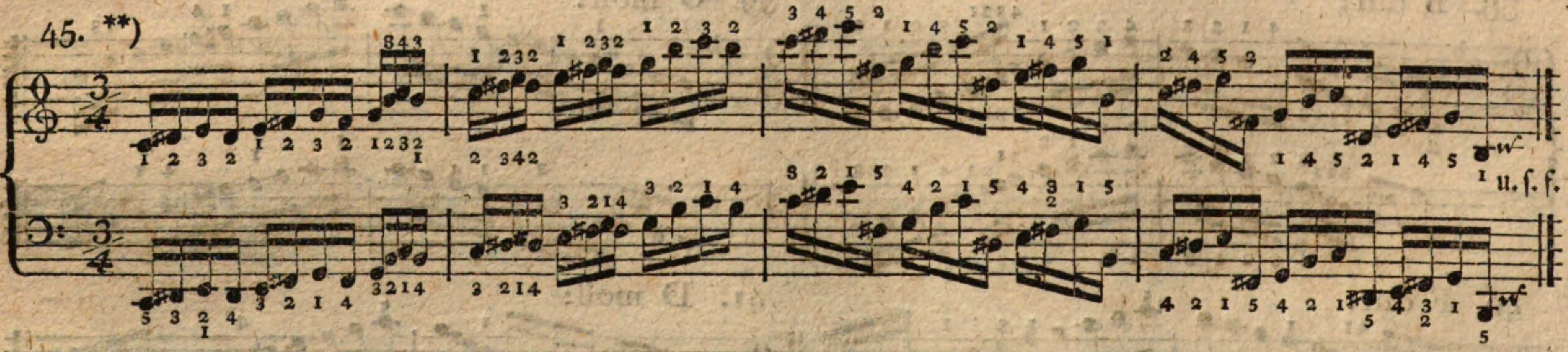


*) Es iſt ſchon oben erinnert worden, daß das öftere Unterſetzen des Daumens nach dem erſten Finger eine empfehlenswerthe Uebung ſey, und daß man beſonders in Terzenläufen in der Tonart C dur einen vortheilhaften Gebrauch davon machen könne. Man ſpiele deswegen, wie es hier vorge-

44. *)

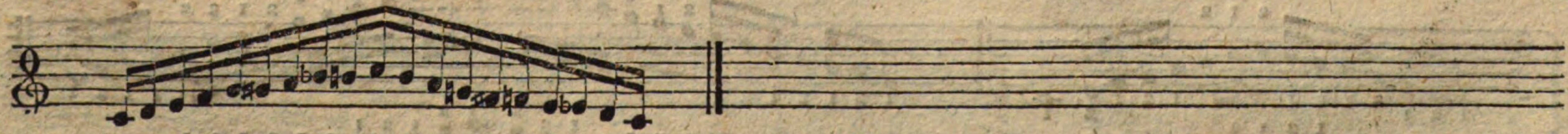


45. **)

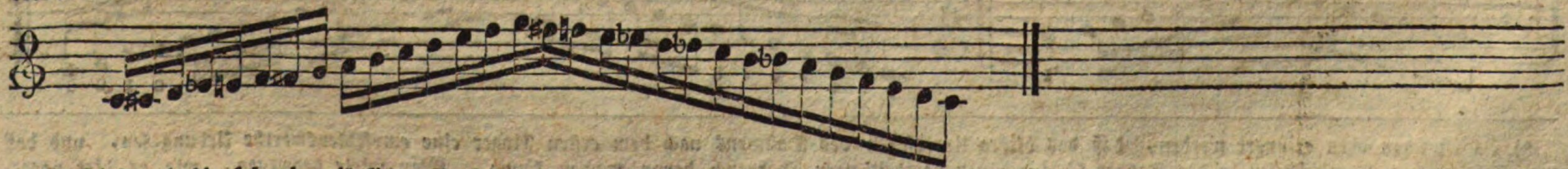


ſchrieben worden, erſt die Tonleiter einzeln auf und ab; ſodann übe man das Beyſpiel 43 vorerſt durch Eine Octave; vermag man es ſo, mit Sicherheit und Gleichheit auszuführen, ſo ſpiele man es durch zwey oder mehrere Oktaven nach der hier bemerkten Fingerordnung mit beyden Händen, und zwar auf= und abwärts. Es kann zwar eine ſolche Paſſage allerdings auch in anderer Fingerordnung gut vorgetragen werden: ich zweifle aber, ob es möglich ſey, ſie eben ſo deutlich und gleich auszuführen, als es nach der hier angemerkten Applikatur geſchehen wird.

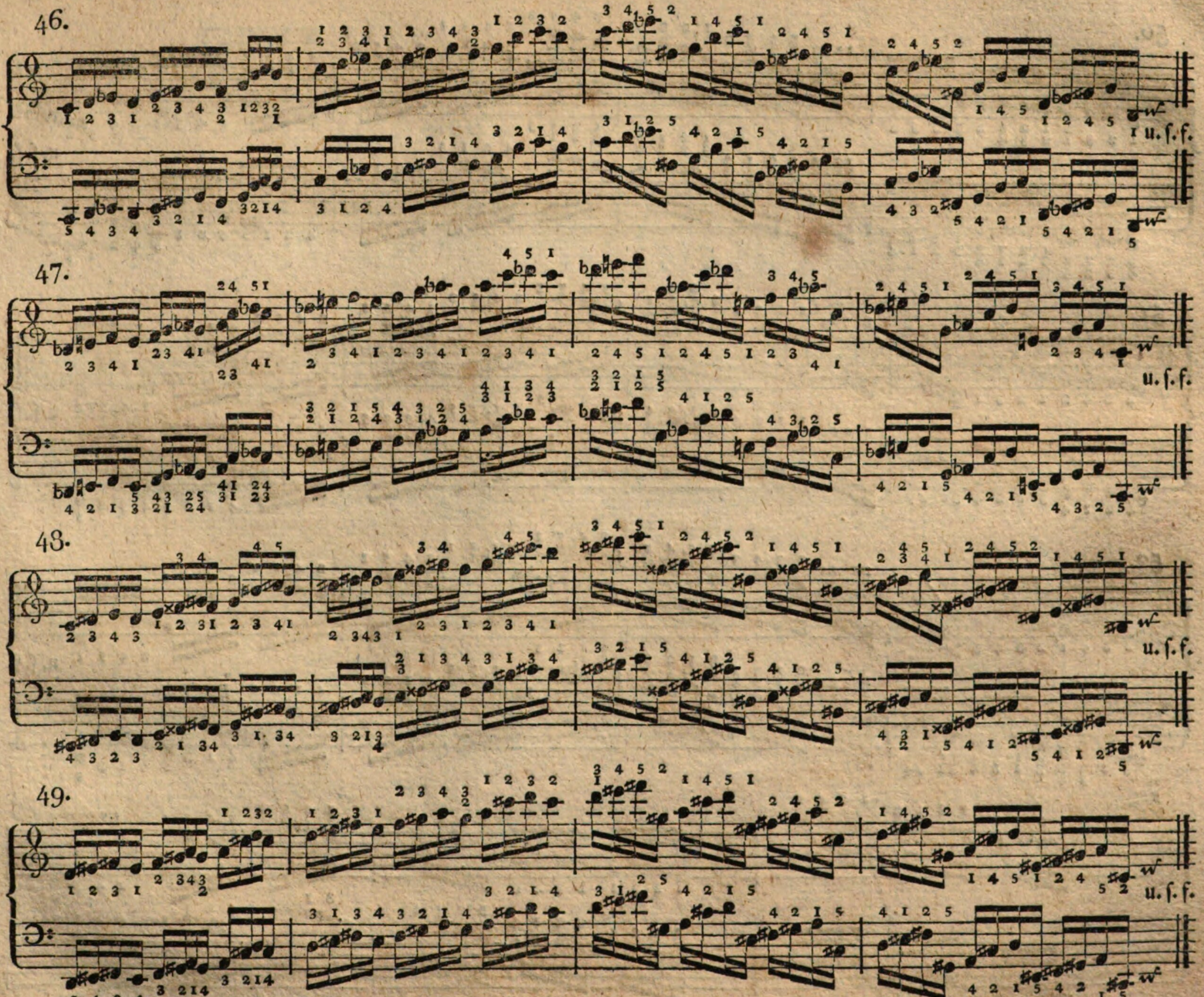
*) Diejenige Fingerordnung, wo der dritte Finger allein auf die Obertaſten zu ſtehen kömmt, iſt zwar die regelmäßigſte: es wird aber gut ſeyn, den Schüler an beyde Applikaturen zu gewöhnen. Denn die erſte, wo der dritte Finger allein die Obertaſten berührt, iſt in der rechten Hand auf=, und in der linken abſteigend, leichter; die zweyte aber, wo der zweyte Finger mit dem dritten wechſelsweiſe die Obertaſten berührt, iſt leichter im Abſteigen der rechten und Aufſteigen der linken Hand. Auch iſt, in Anſehung der chromatiſchen Läufer, ſehr zu rathen, daß man den Schüler mit verſchiedenen Taſten anfangen und ſich daran gewöhnen lerne. Es dürfte auch von Nutzen ſeyn, beyde Tonleitern, die diatoniſche und chromatiſche, mit einander verbunden ſpielen zu laſſen — etwa auf dieſe Weiſe:

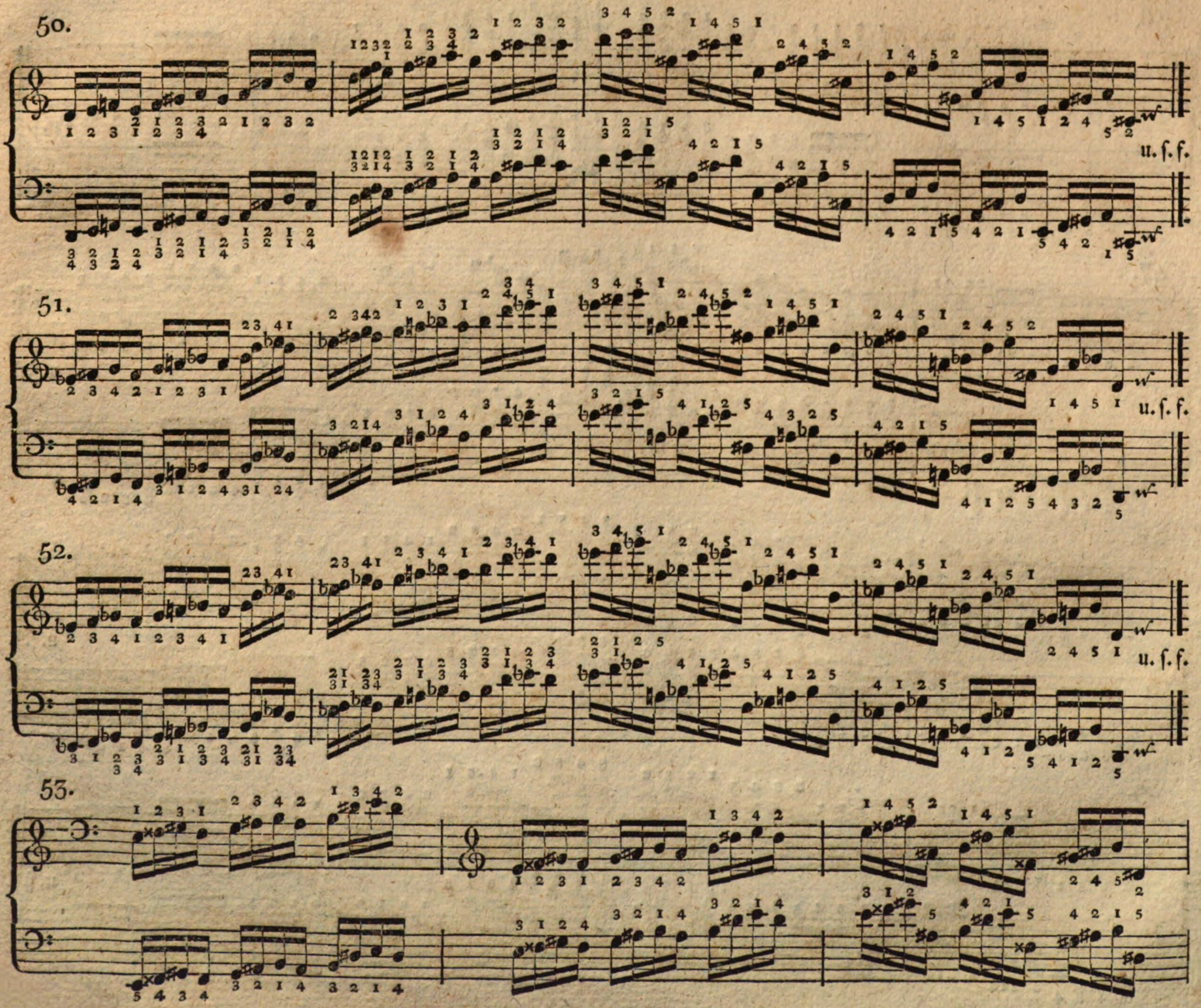


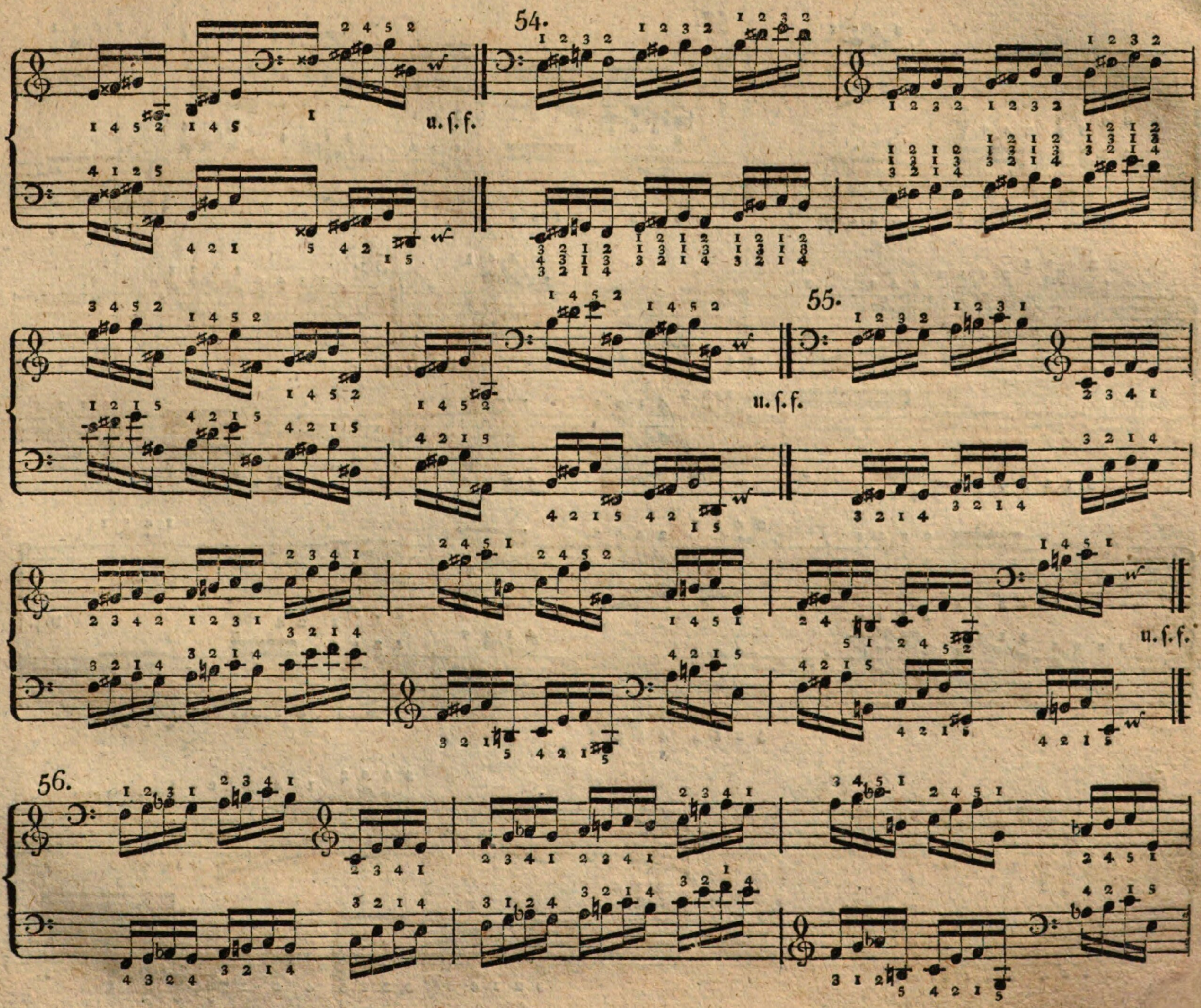
oder:

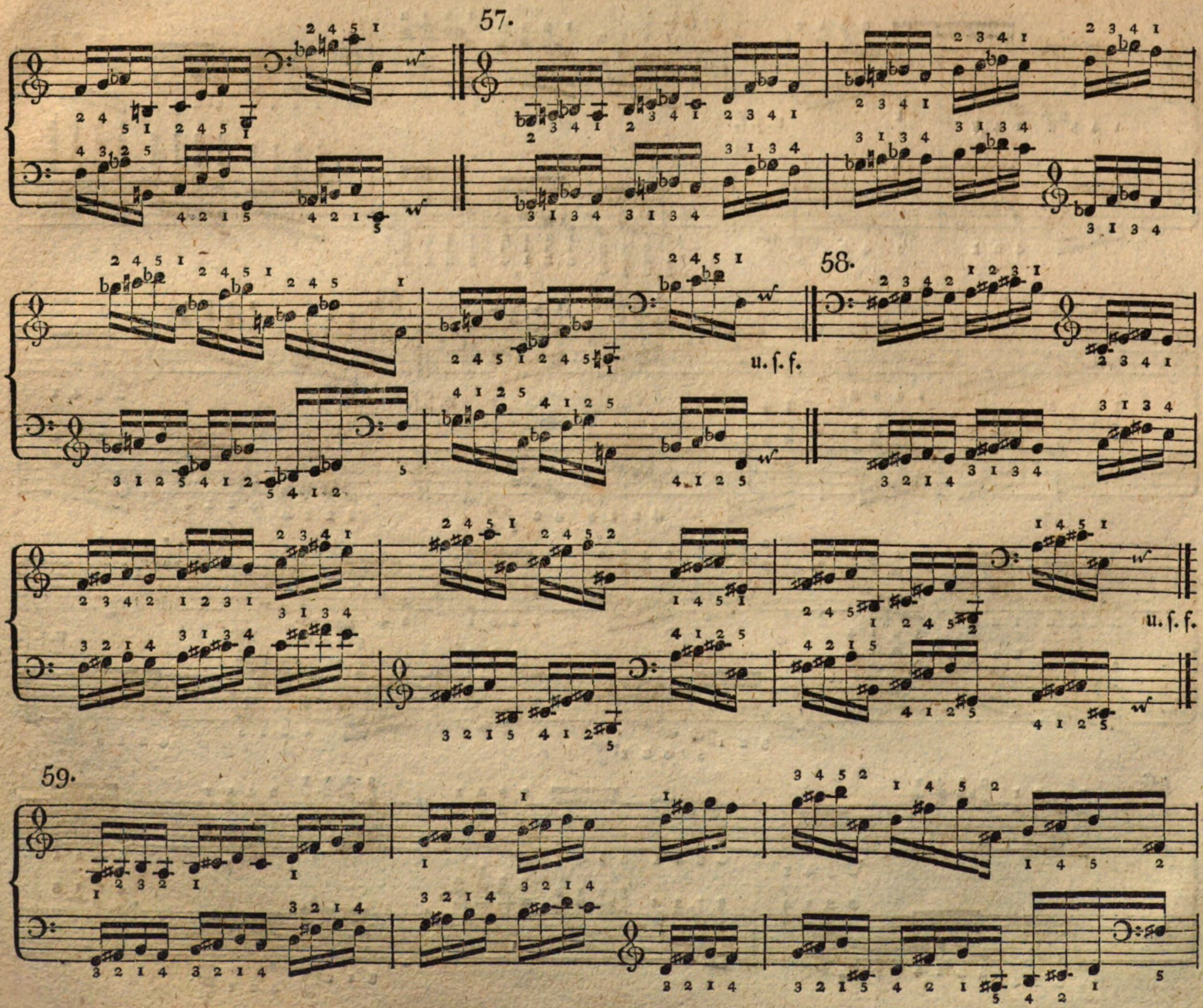


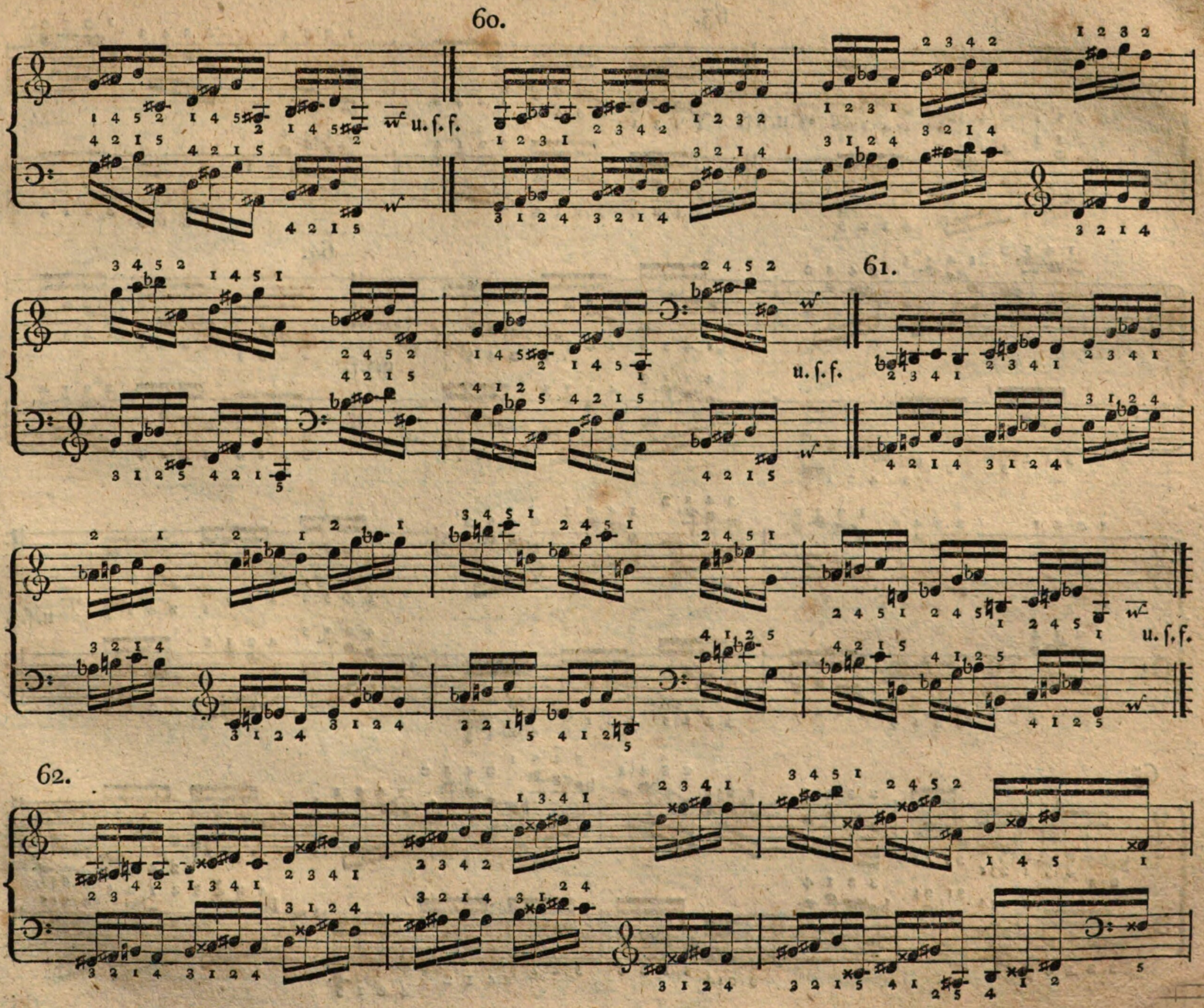
**) Dieſe und die folgenden ähnlichen Beyſpiele werden zur fleißigſten Uebung ganz beſonders empfohlen.

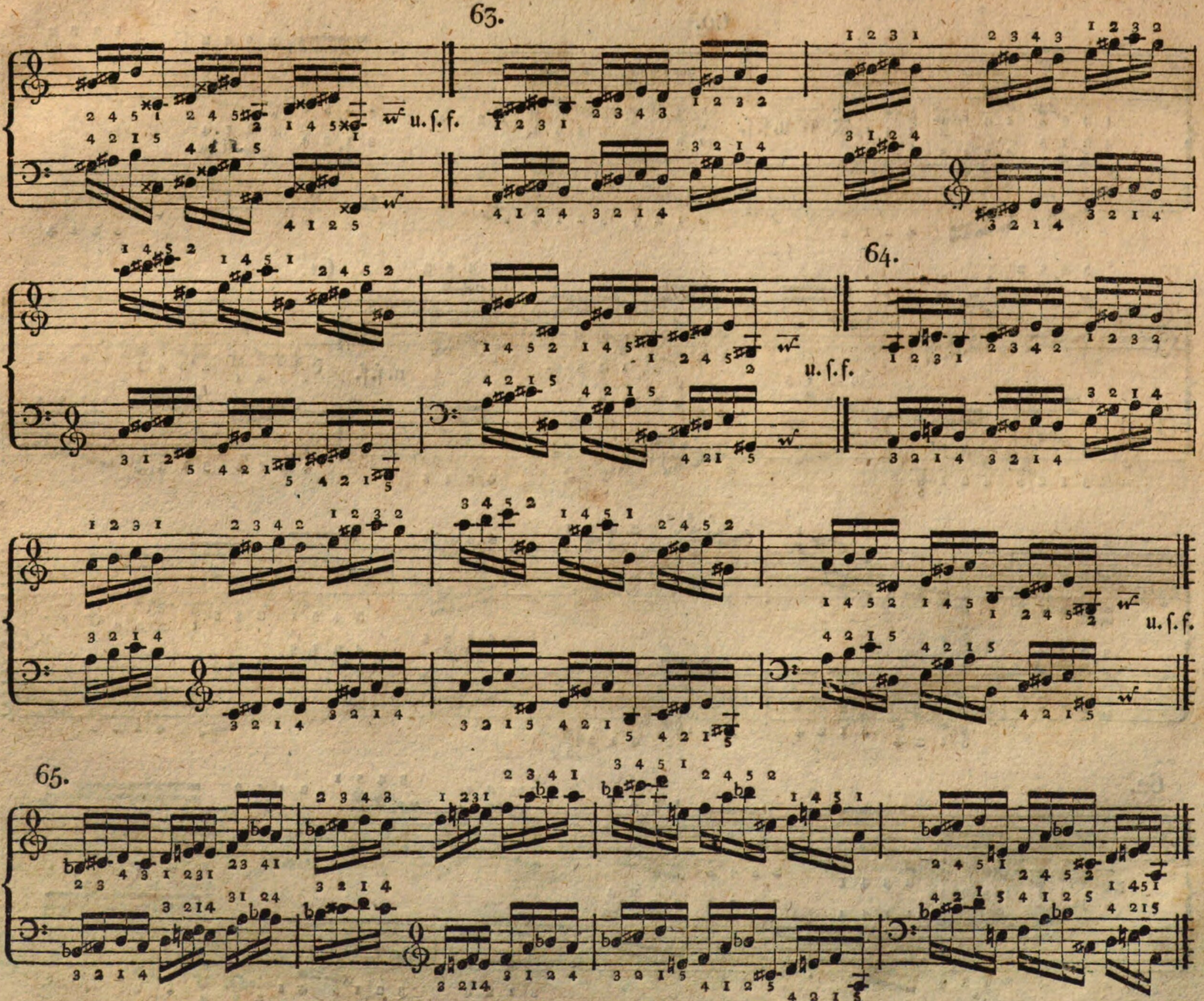

46.
u. ſ. f.
47.
u. ſ. f.
48.
u. ſ. f.
49.
u. ſ. f.


50.
u. ſ. f.
51.
u. ſ. f.
52.
u. ſ. f.
53.

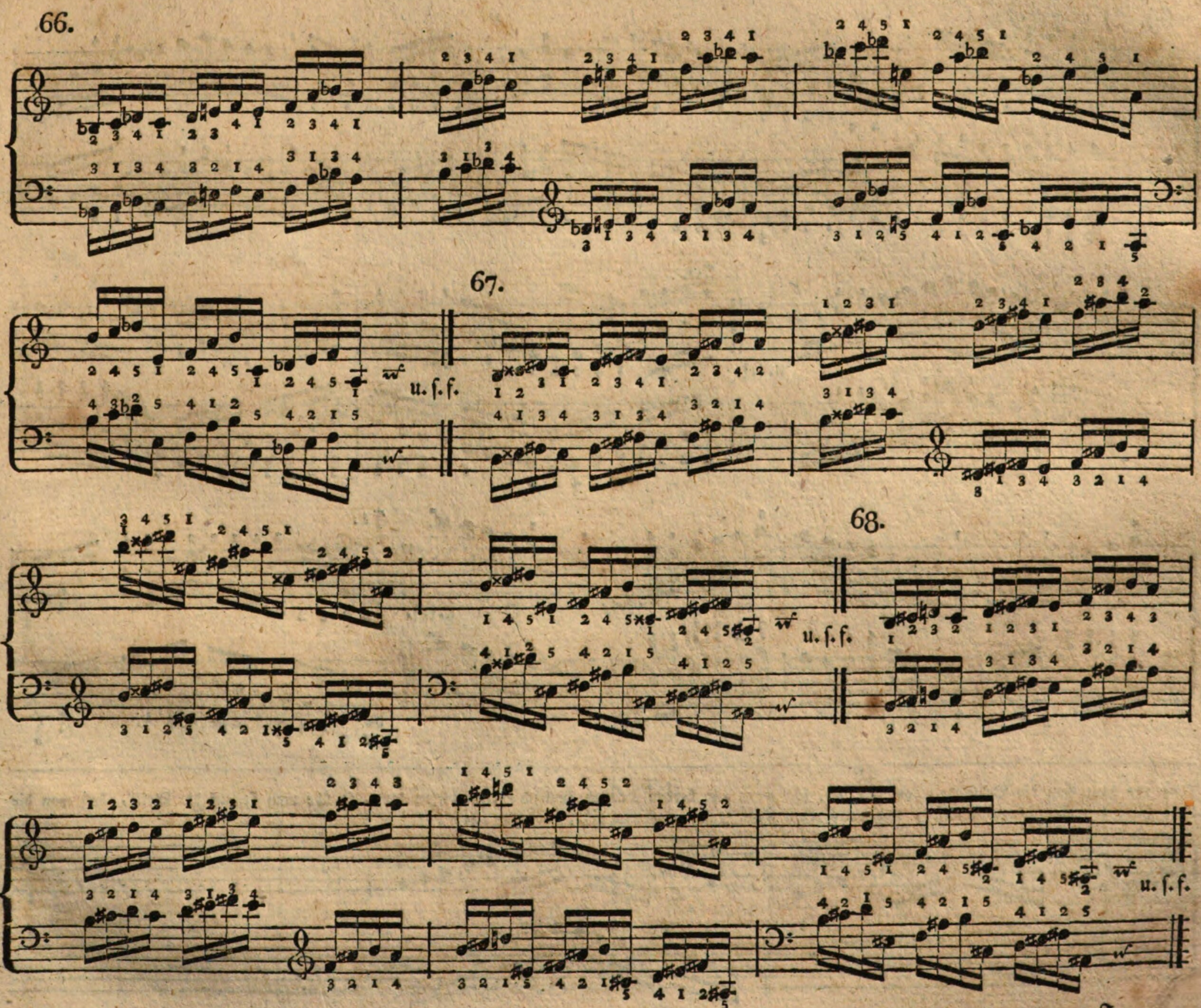

54.
u. ſ. f.
55.
u. ſ. f.
u. ſ. f.
56.


57.
58.
u. ſ. f.
u. ſ. f.
59.

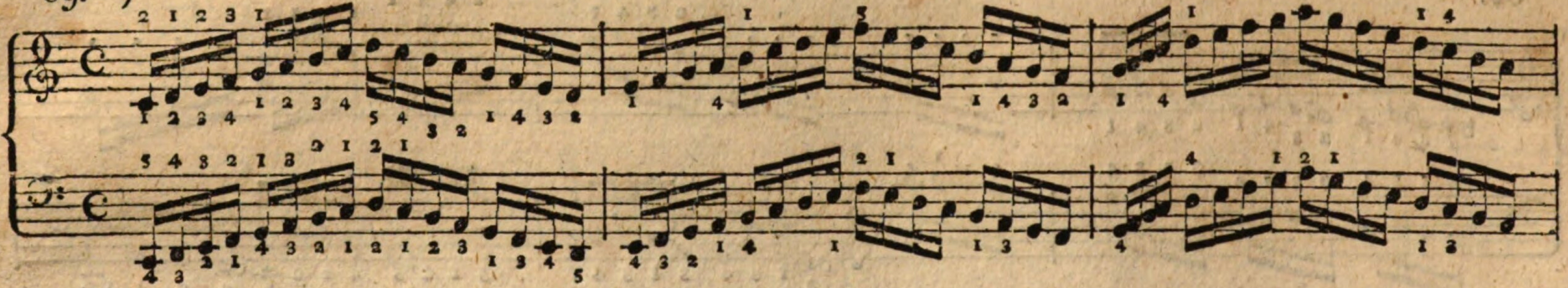

60.
u. ſ. f.
61.
u. ſ. f.
u. ſ. f.
62.



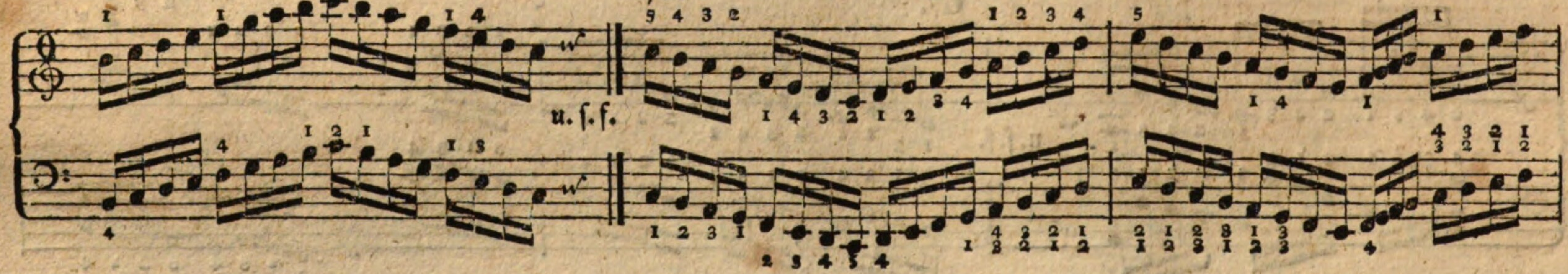

66.


66.
67.
u. ſ. f.
68.
u. ſ. f.
u. ſ. f.

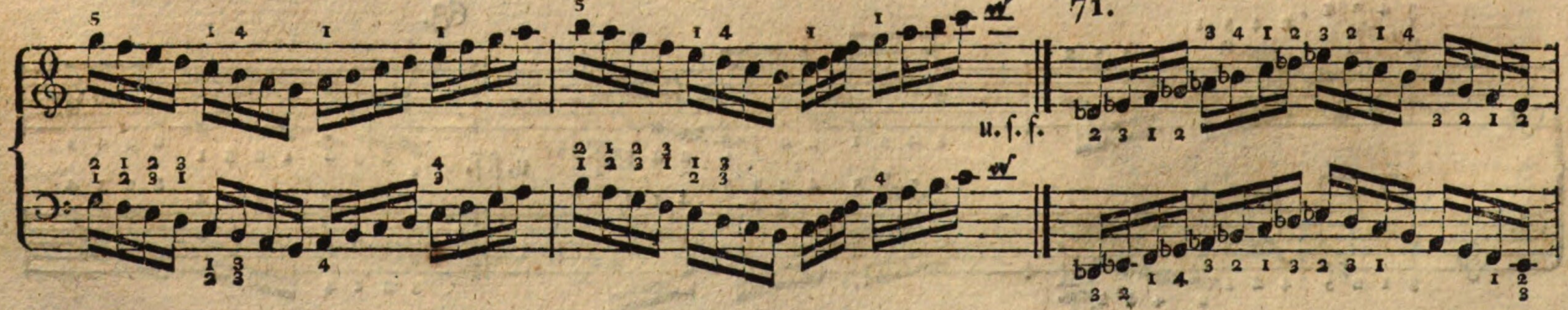
69. *)



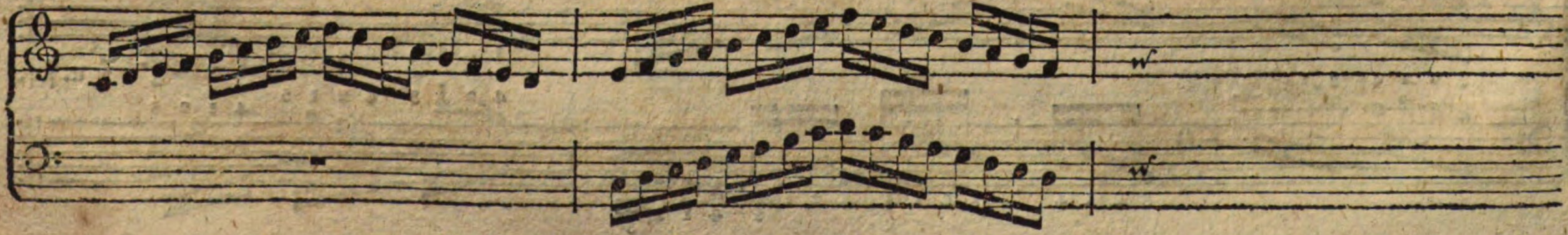
70.

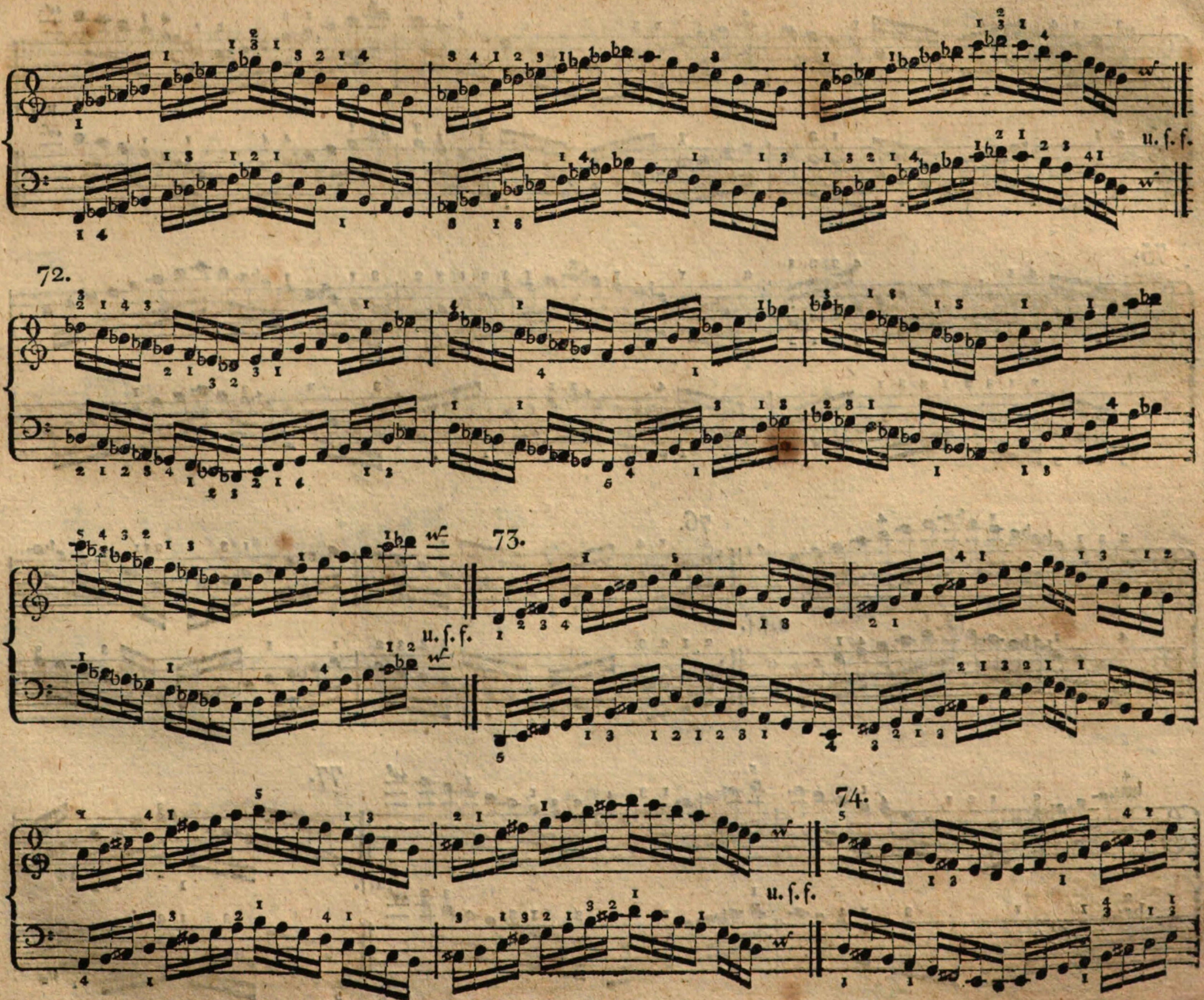


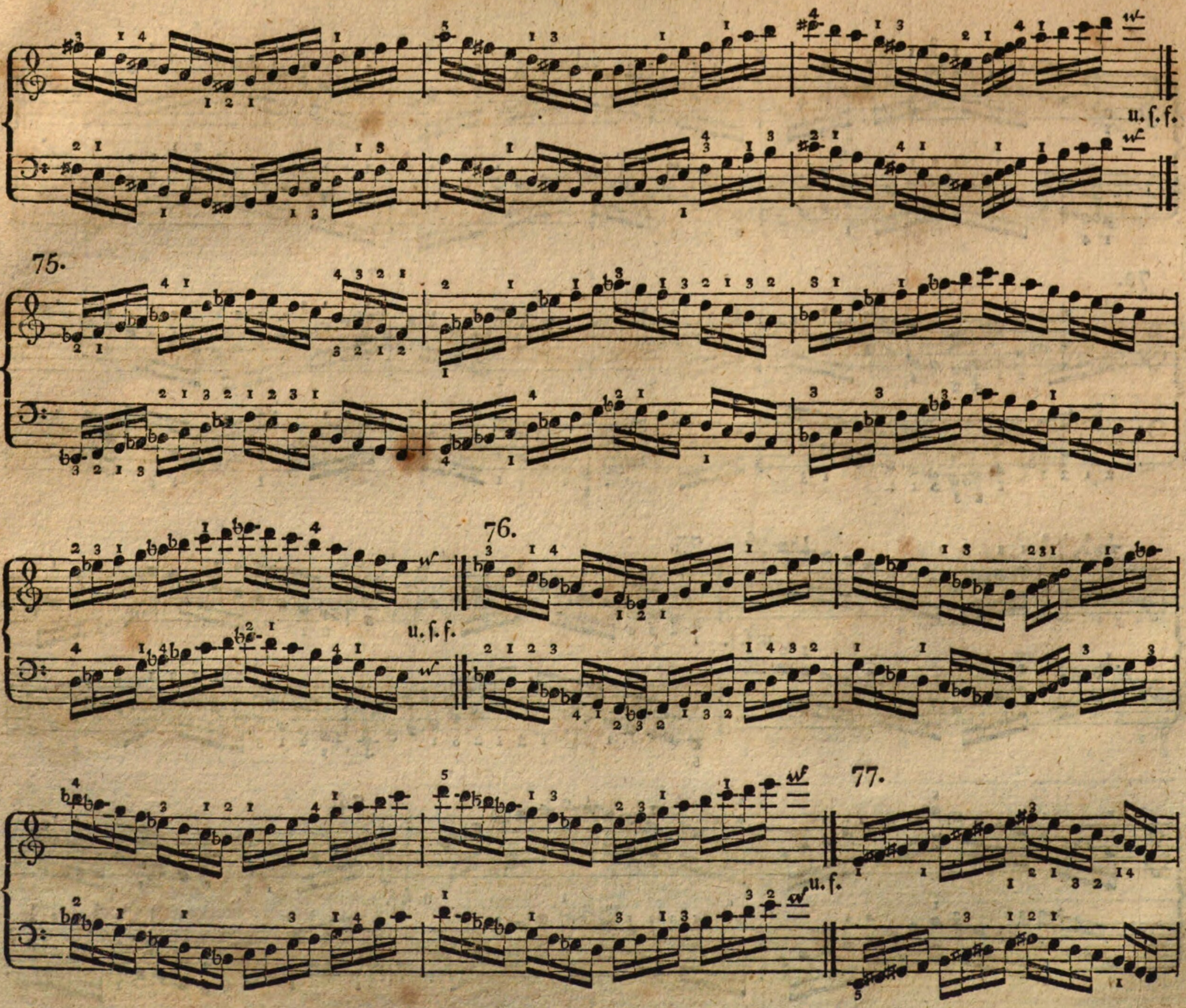

71.

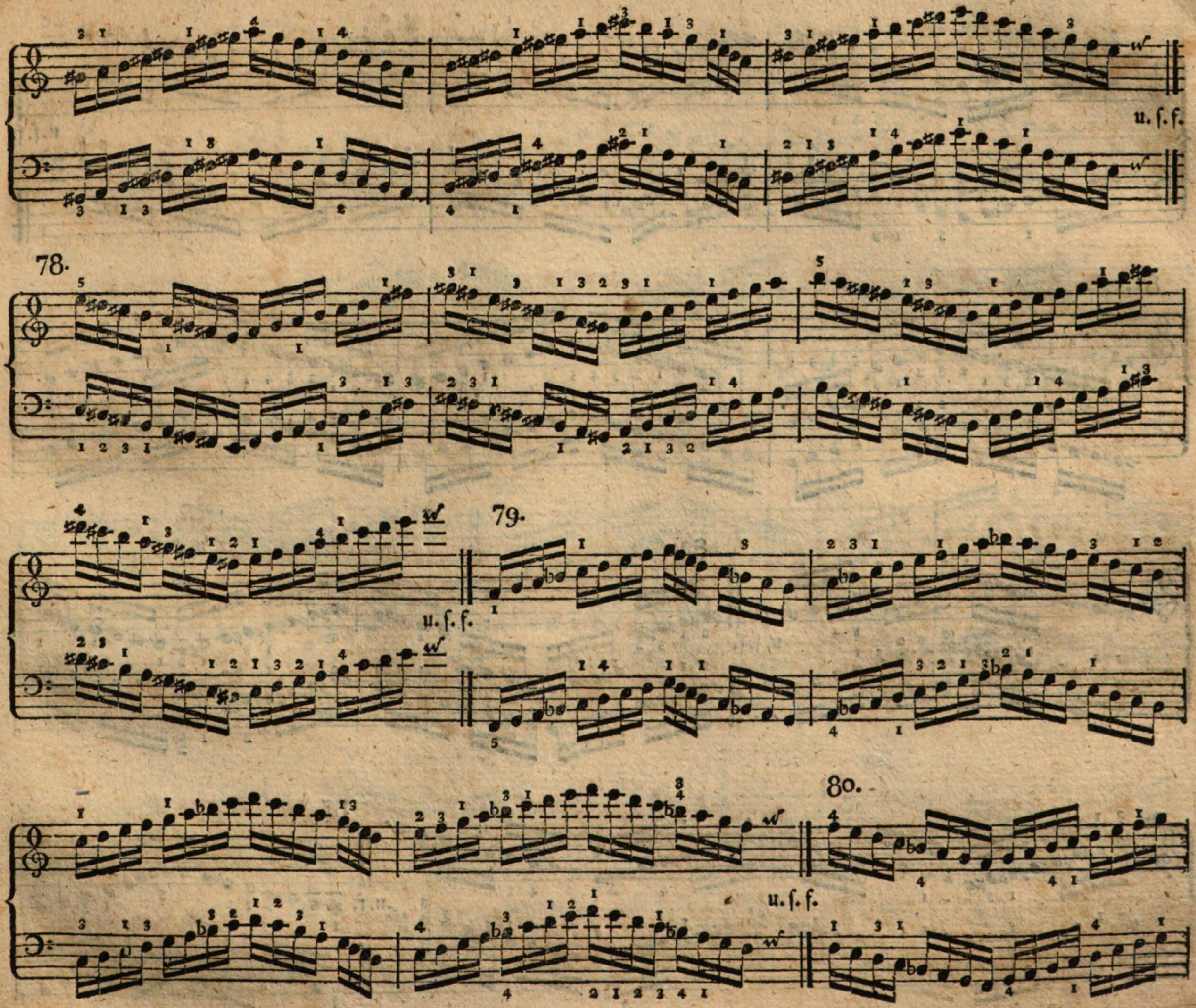


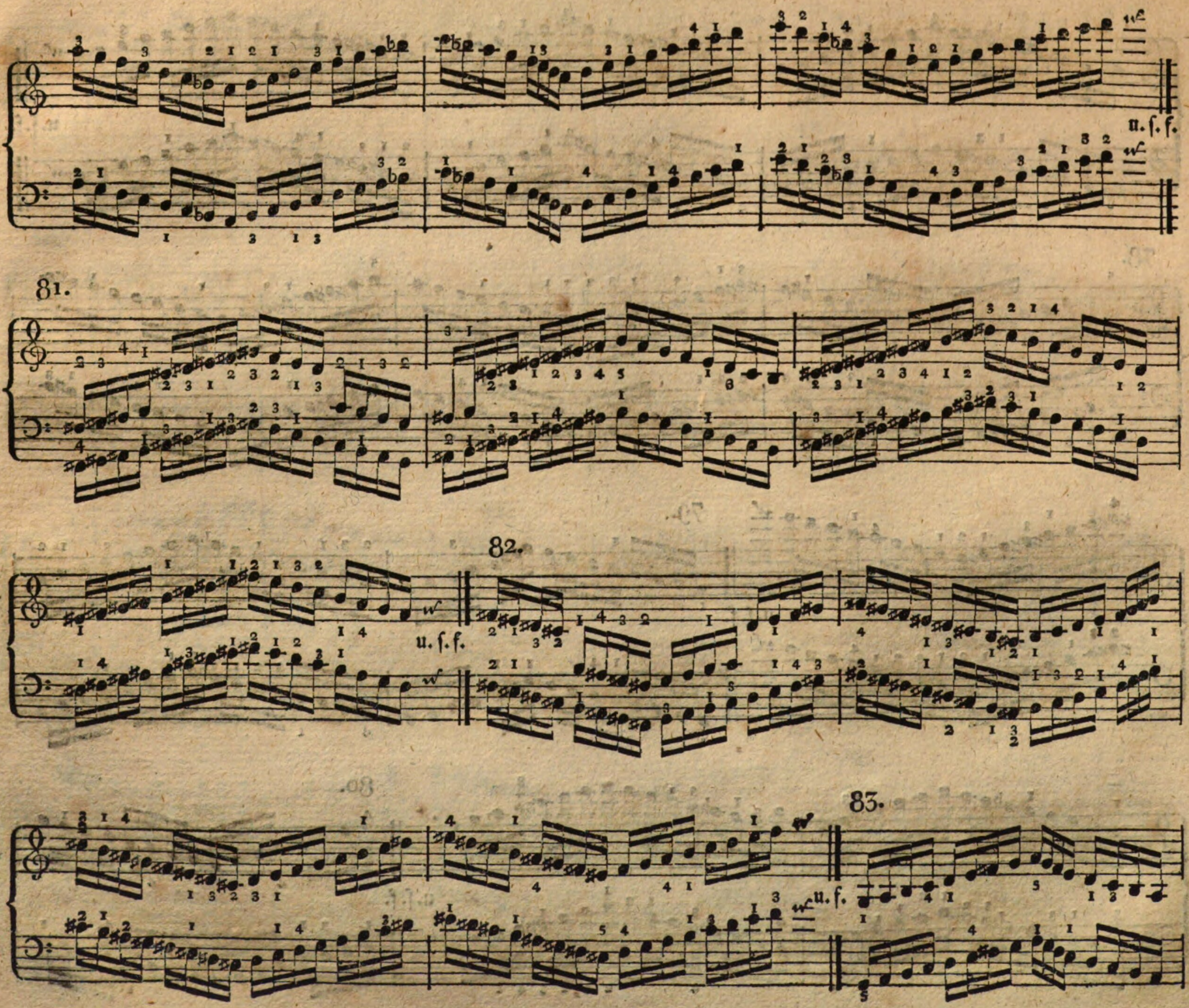

*) So bald man die Beyſpiele, von No. 69. bis 92., mit beyden Händen zugleich fertig ſpielen kann, ſo übe man ſie auf die Weiſe, daß man die linke Hand um eine Decime tiefer, und zwar einen Takt ſpäter eintreten läßt; nämlich alſo:

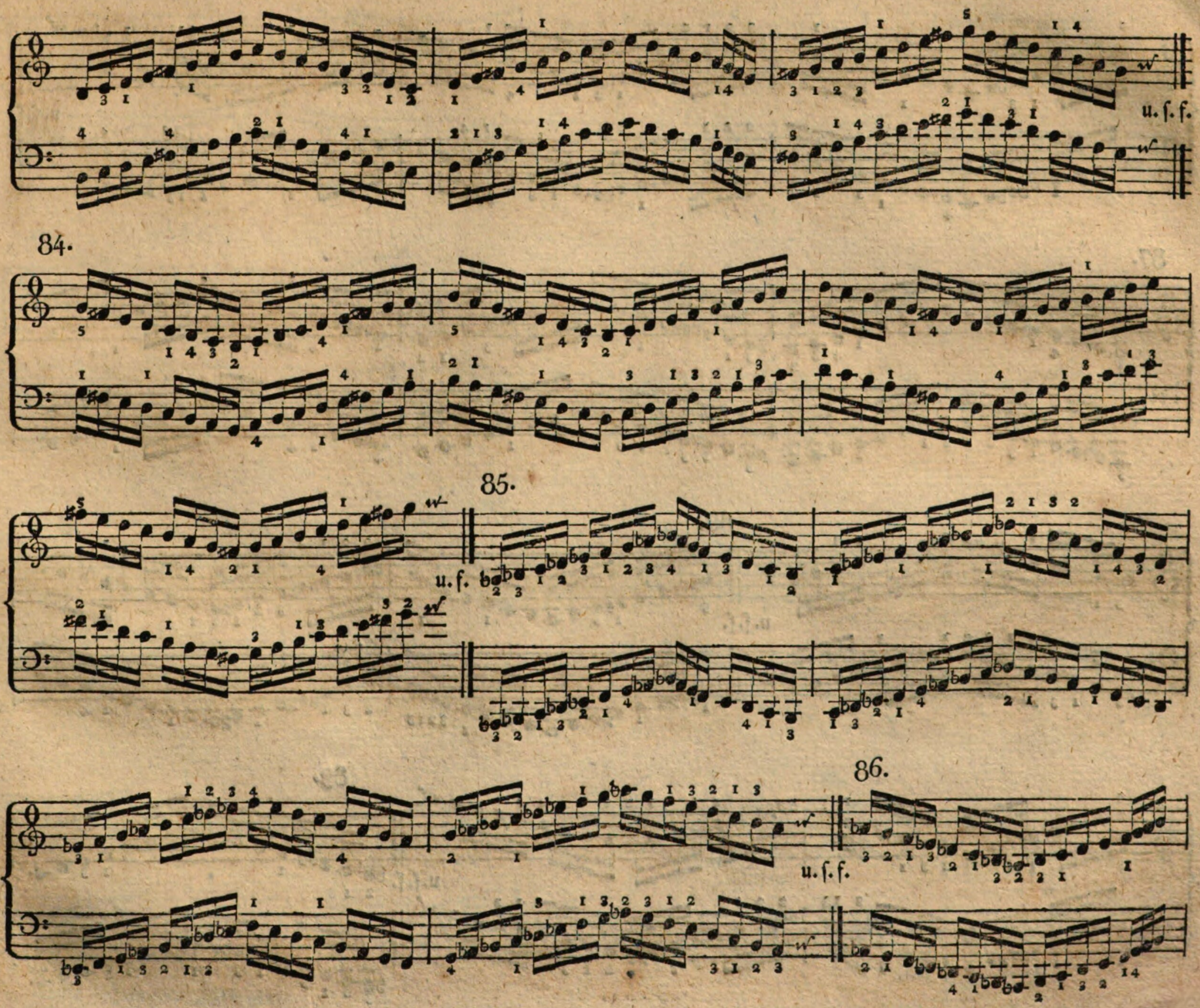


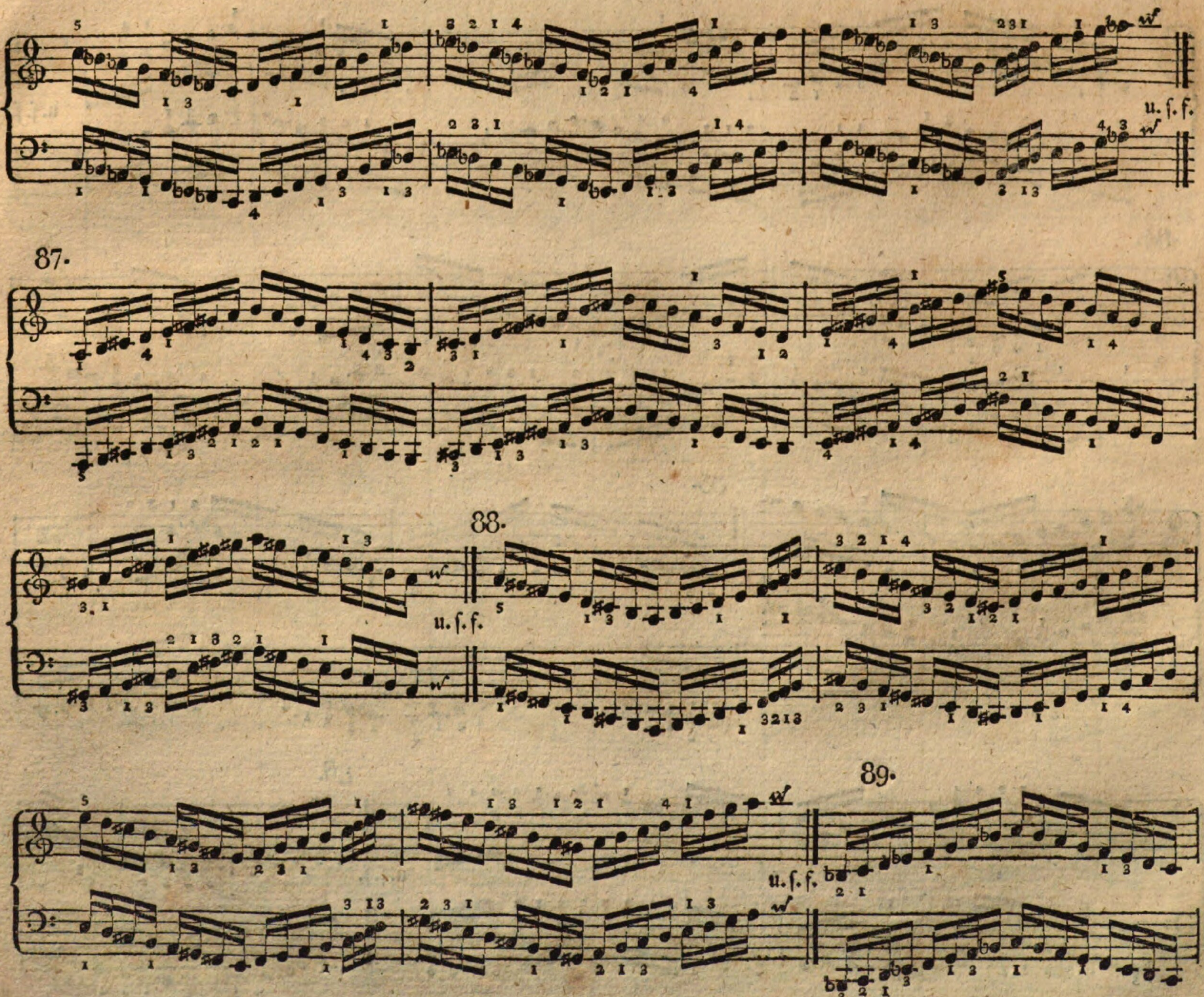

u. ſ. f.
72.
u. ſ. f.
73.
u. ſ. f.
74.

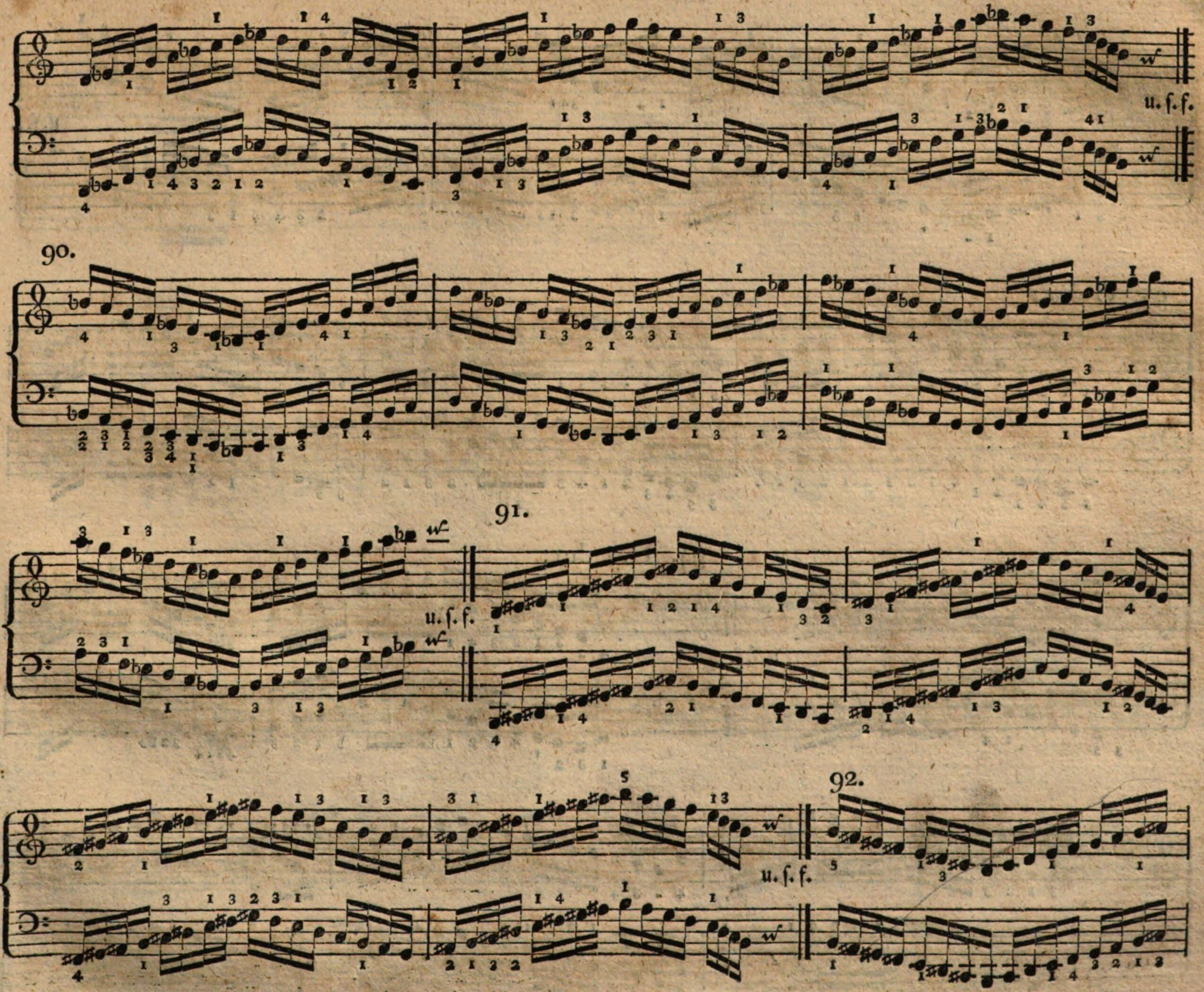

u. ſ. f.
75.
u. ſ. f.
76.
u. ſ. f.
77.

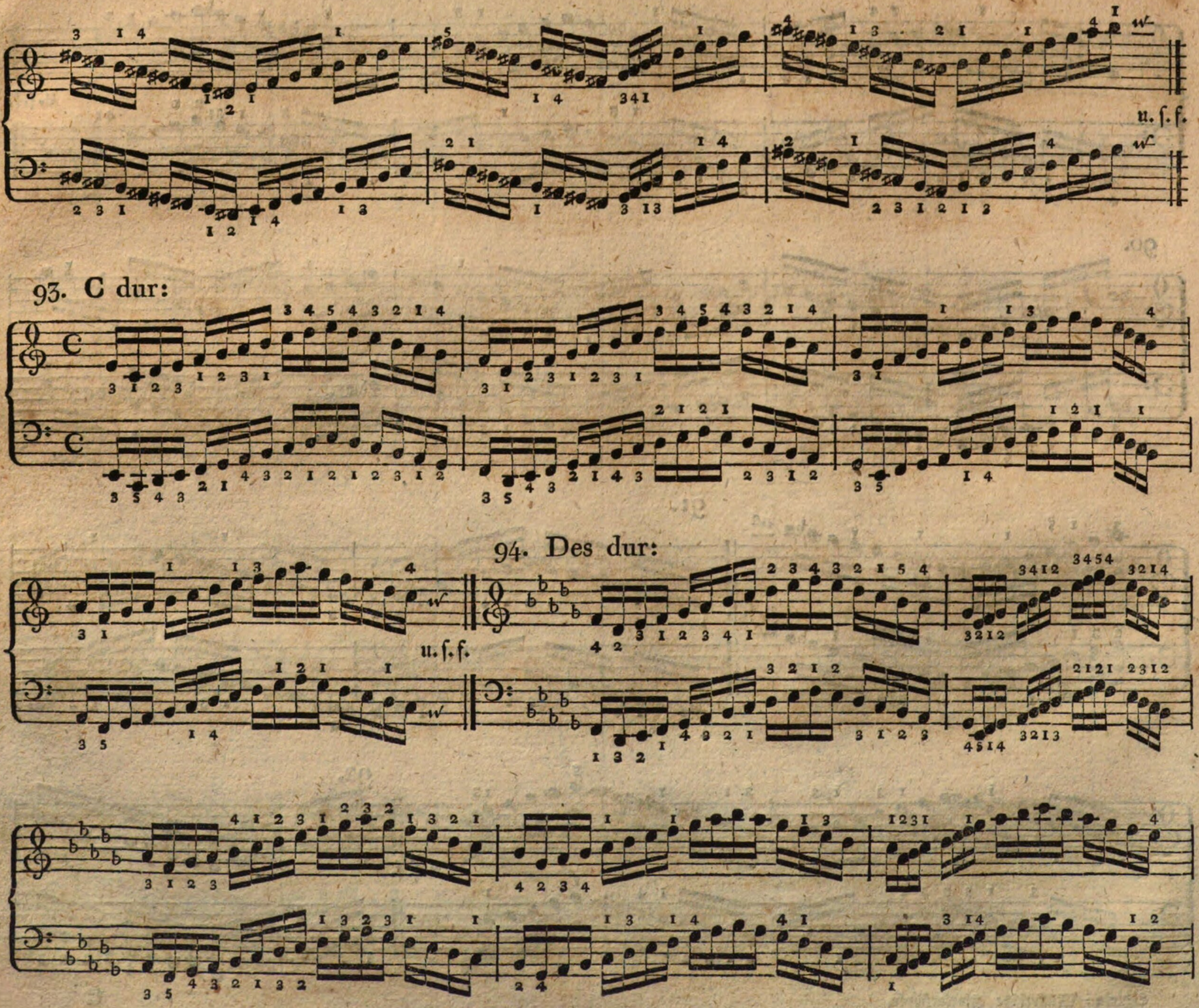

u. ſ. f.
78.
79.
u. ſ. f.
80.
u. ſ. f.

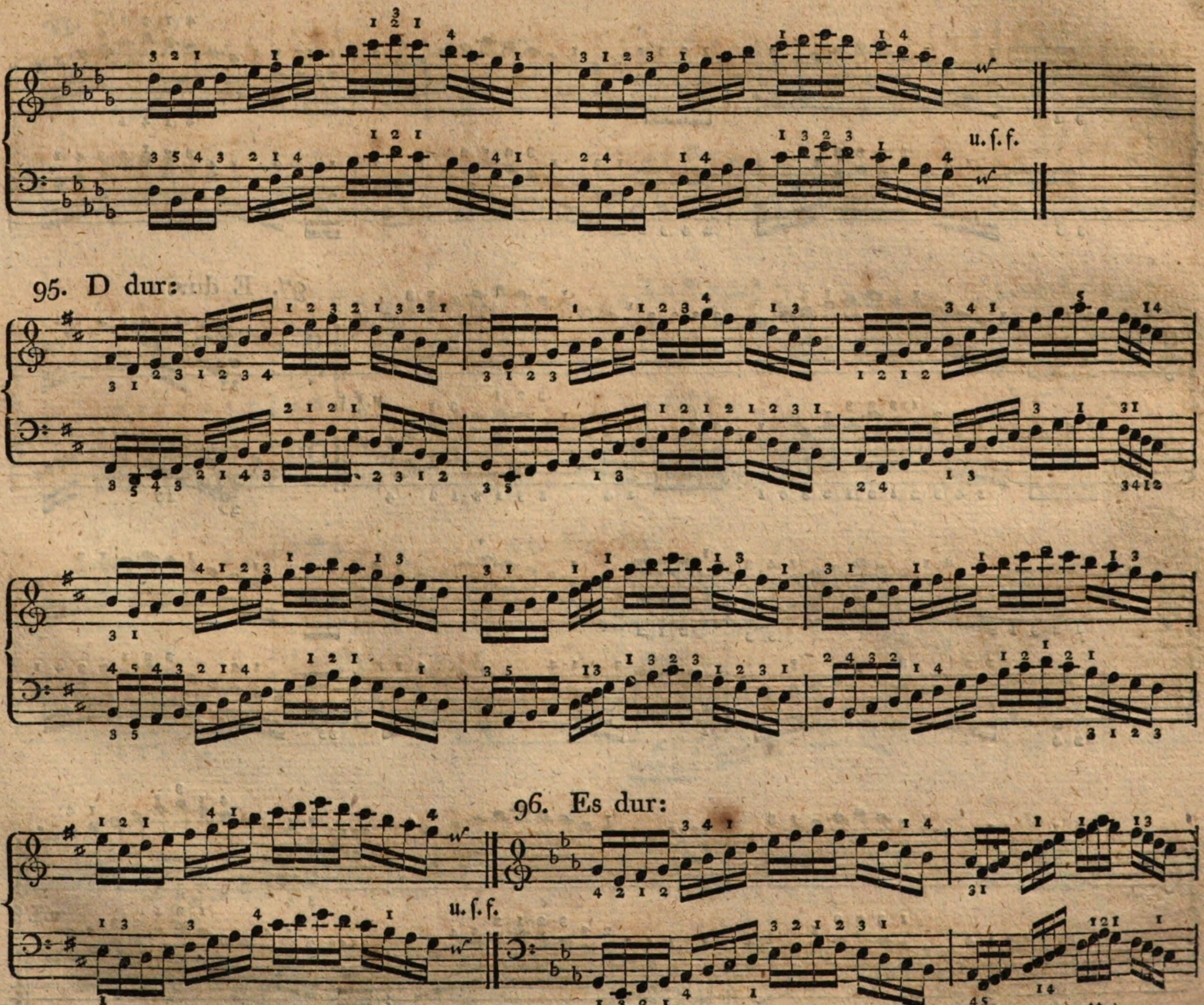

u. ſ. f.
81.
u. ſ. f.
82.
u. ſ. f.
83.

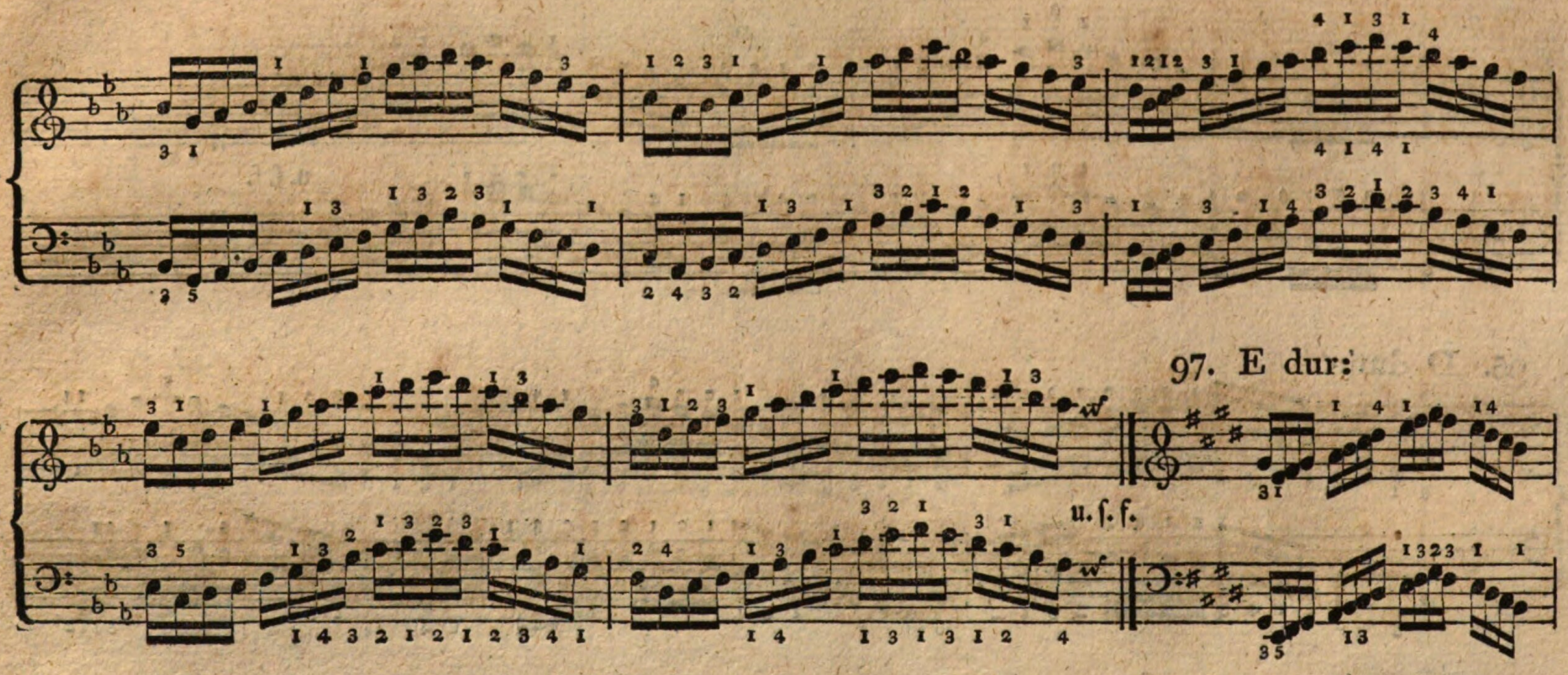

u. ſ. f.
84.
85.
u. ſ. f.
86.
u. ſ. f.


u. ſ. f.
87.
88.
u. ſ. f.
89.
u. ſ. f.

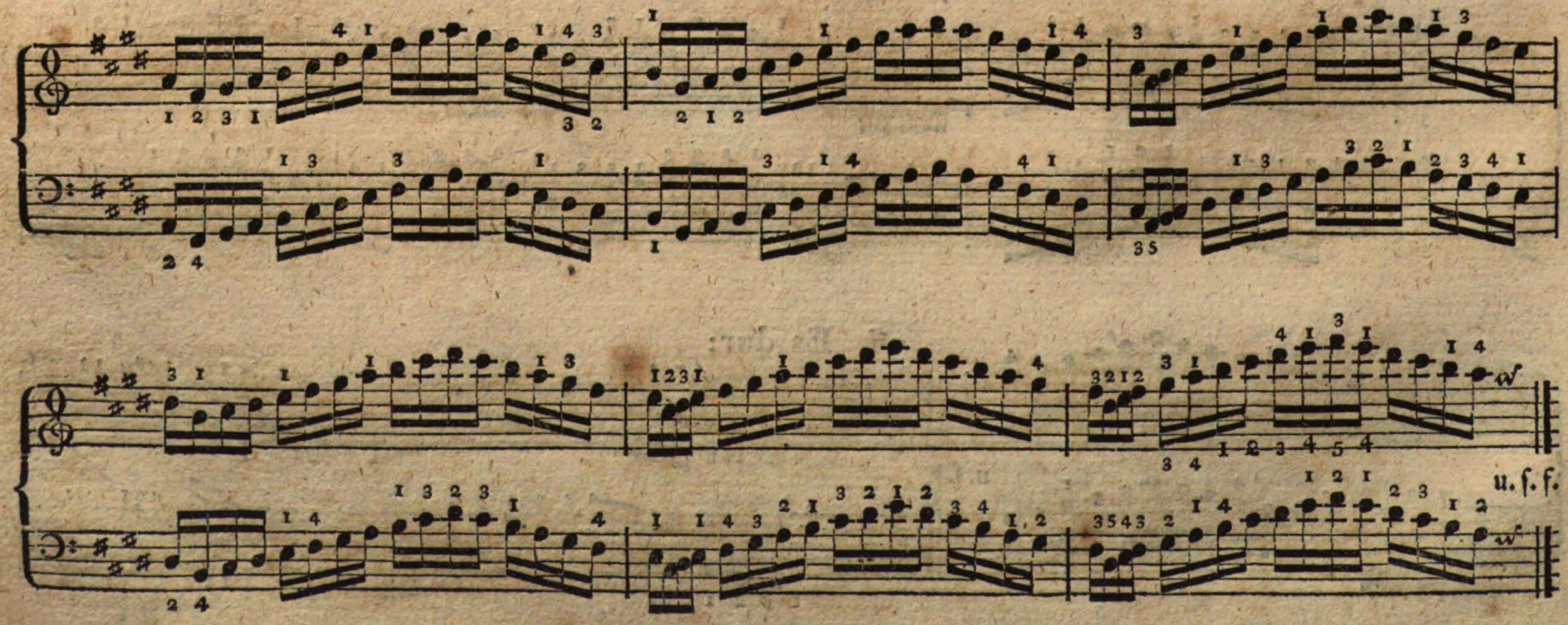

u. ſ. f.
90.
u. ſ. f.
91.
u. ſ. f.
92.

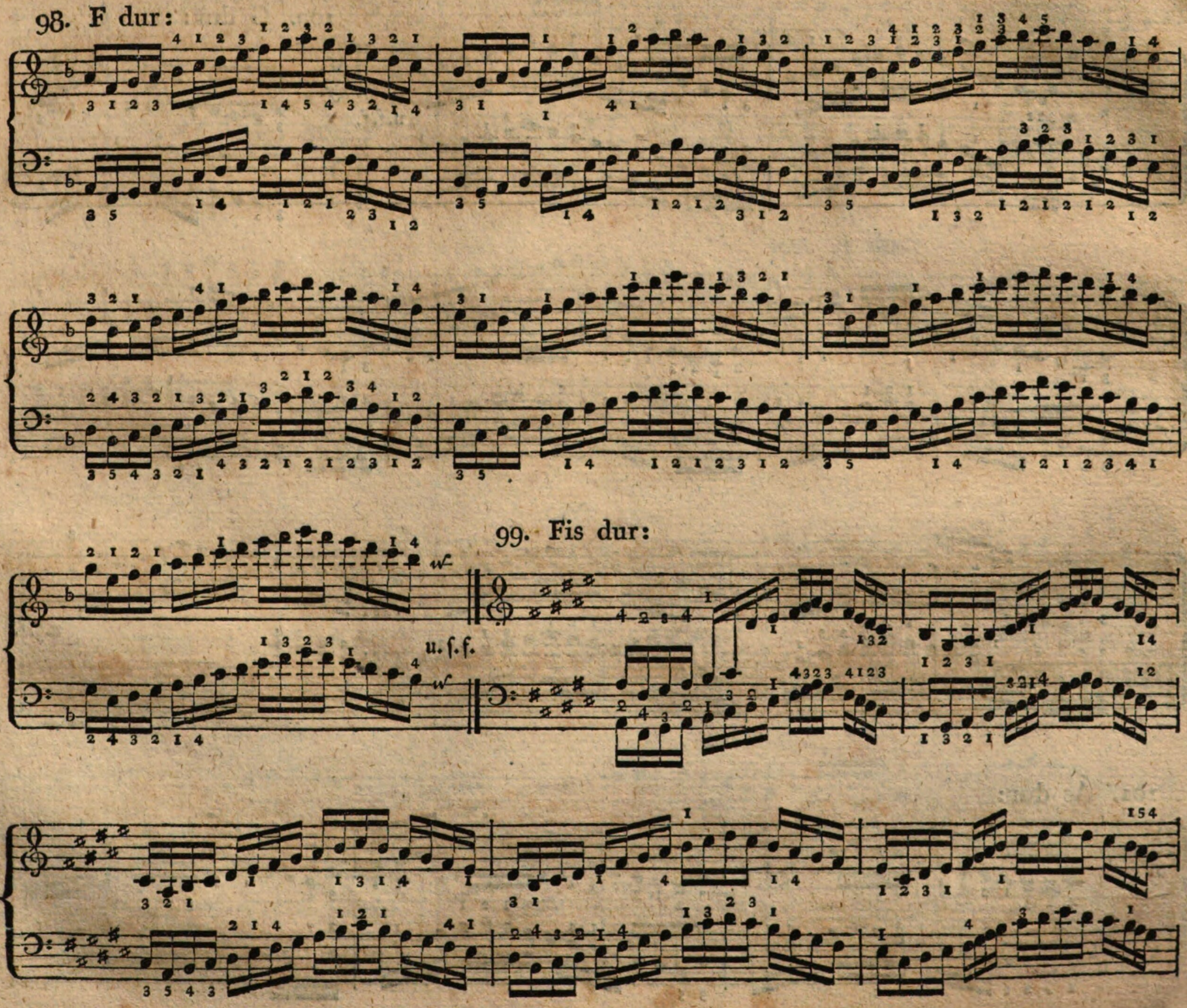

u. ſ. f.
93. C dur:
94. Des dur:
u. ſ. f.


u. ſ. f.
95. D dur:
u. ſ. f.
96. Es dur:

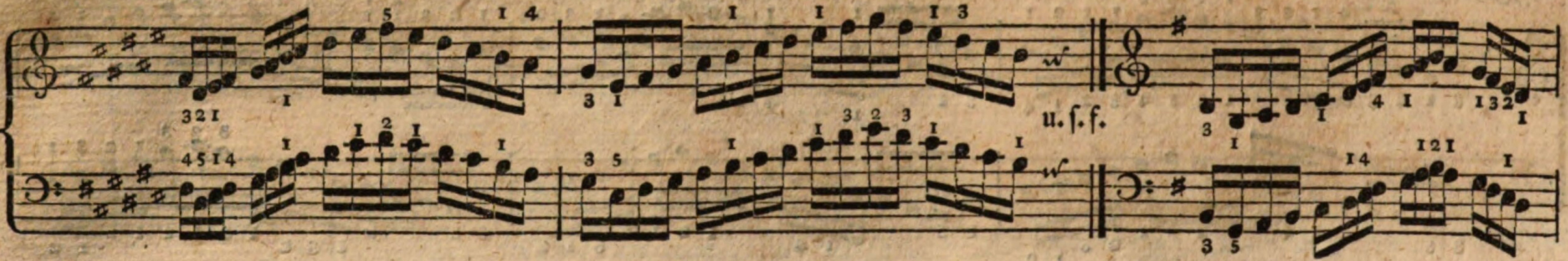


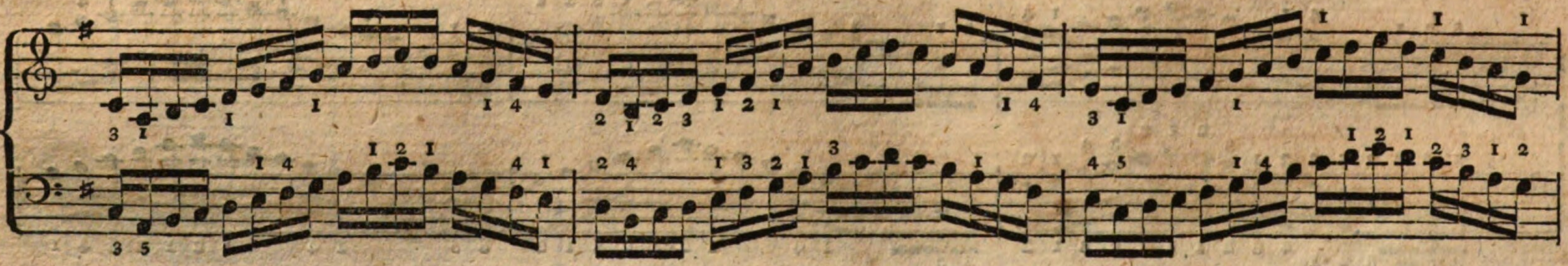

## 97. E dur:

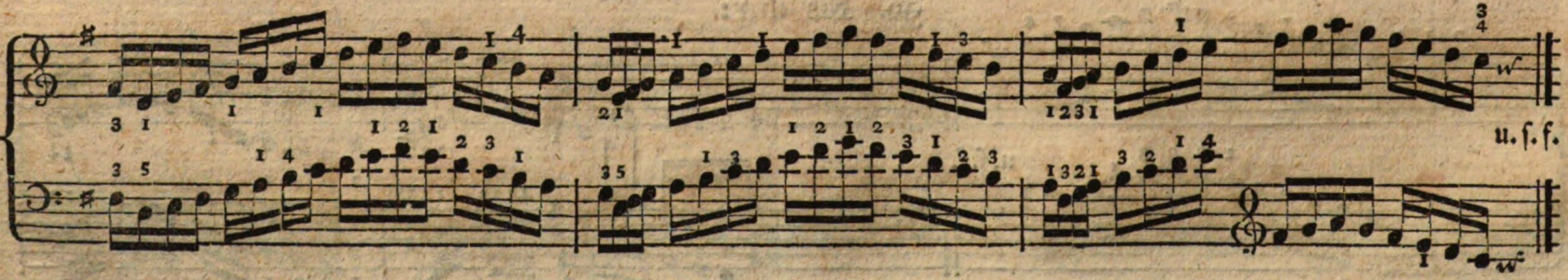



98. F dur:
u. ſ. f.
99. Fis dur:

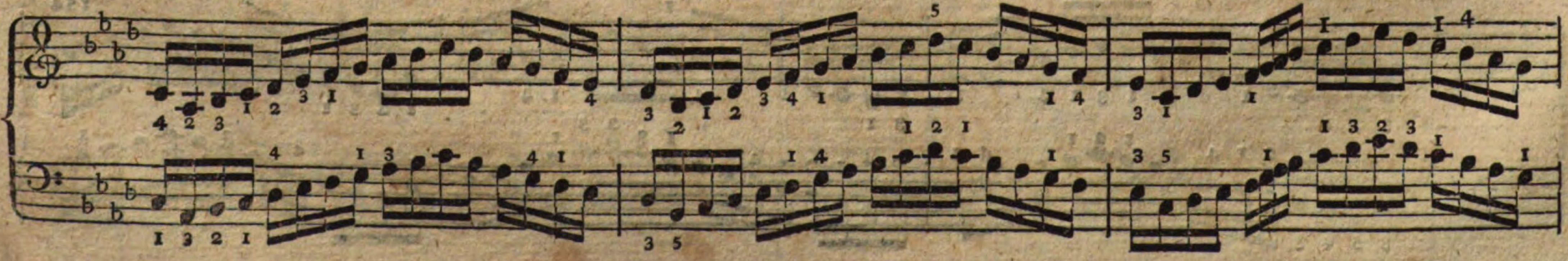
## 100. G dur:

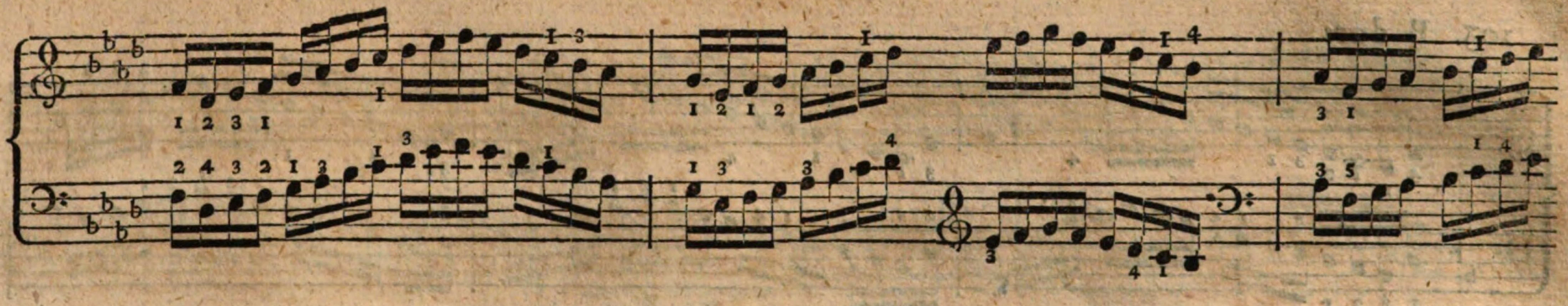


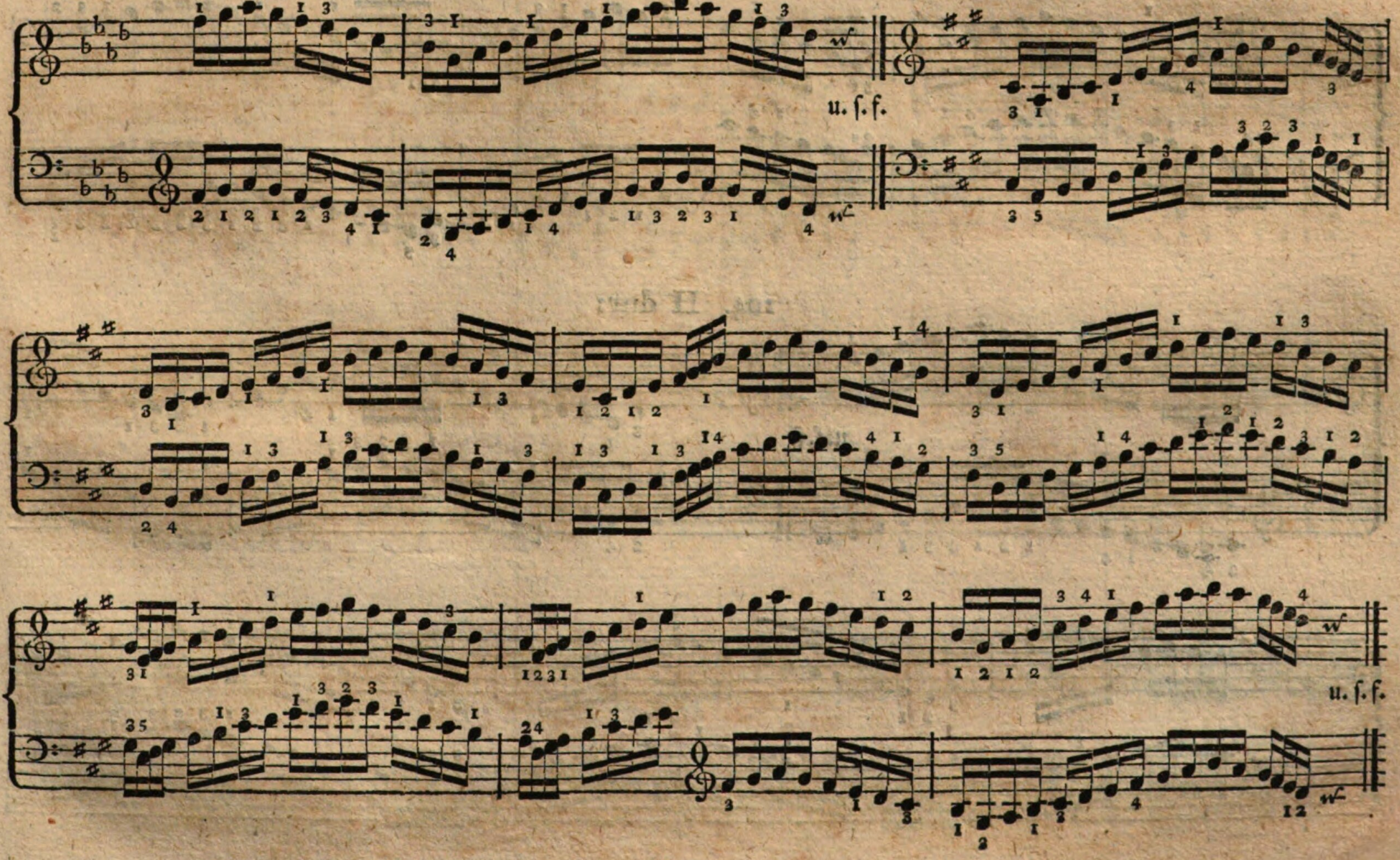



## 101. As dur:

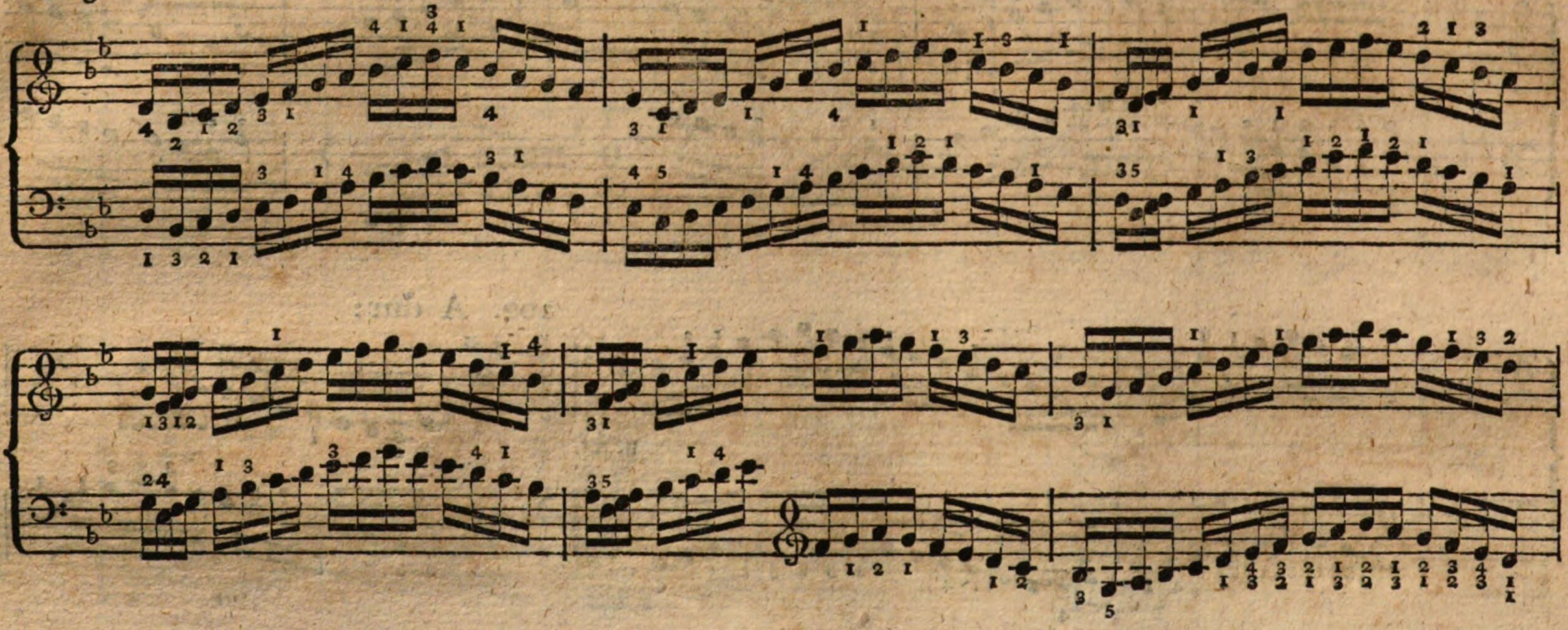




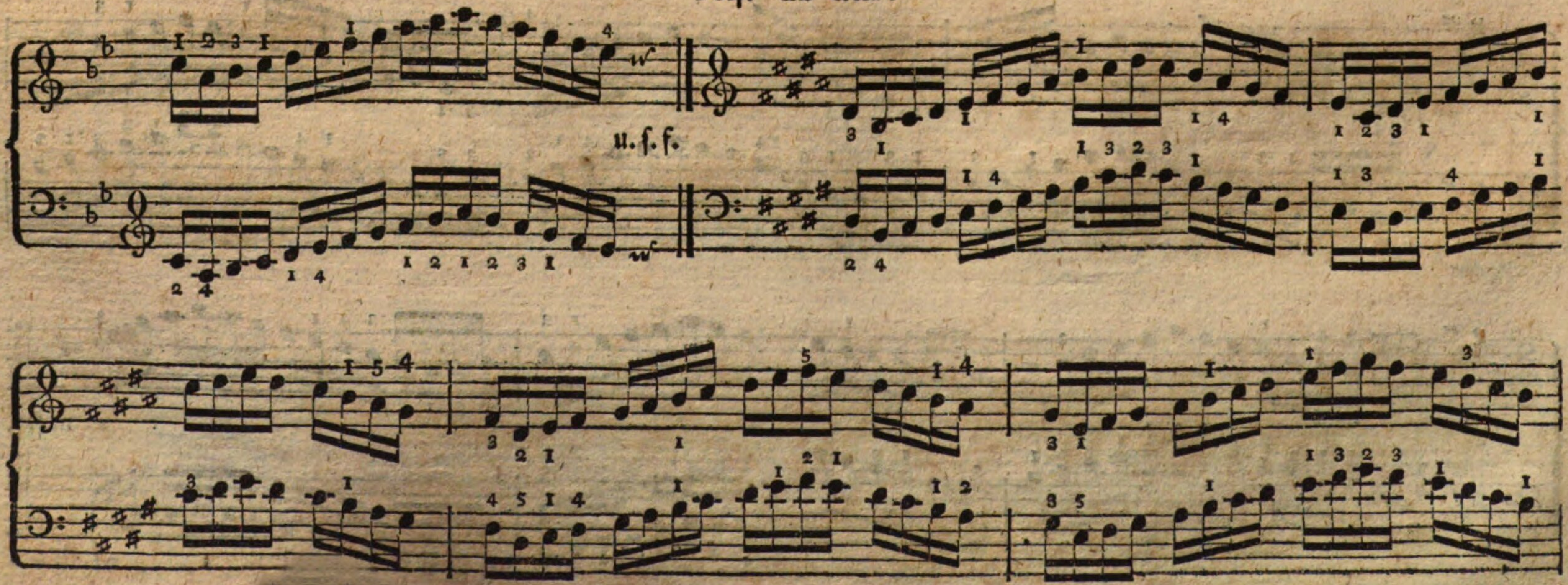
102. A dur:

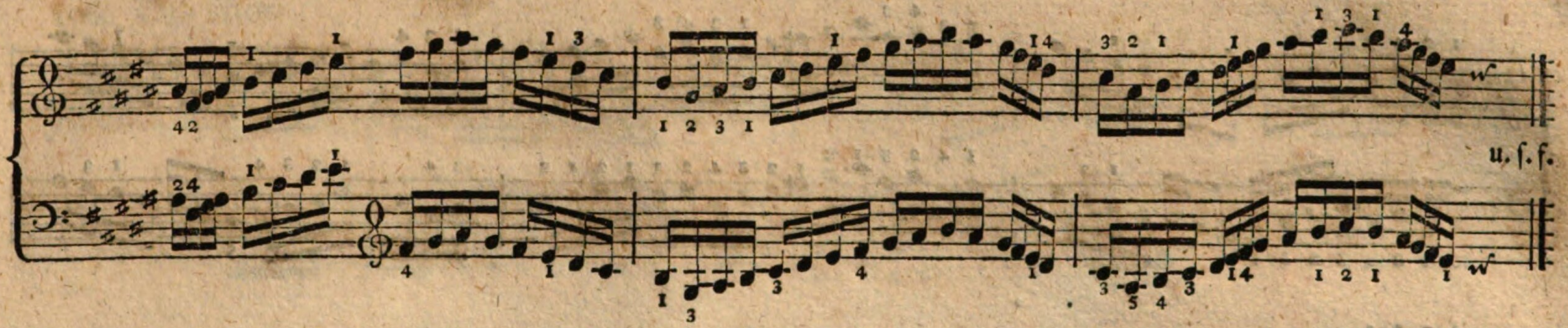


103. B dur:

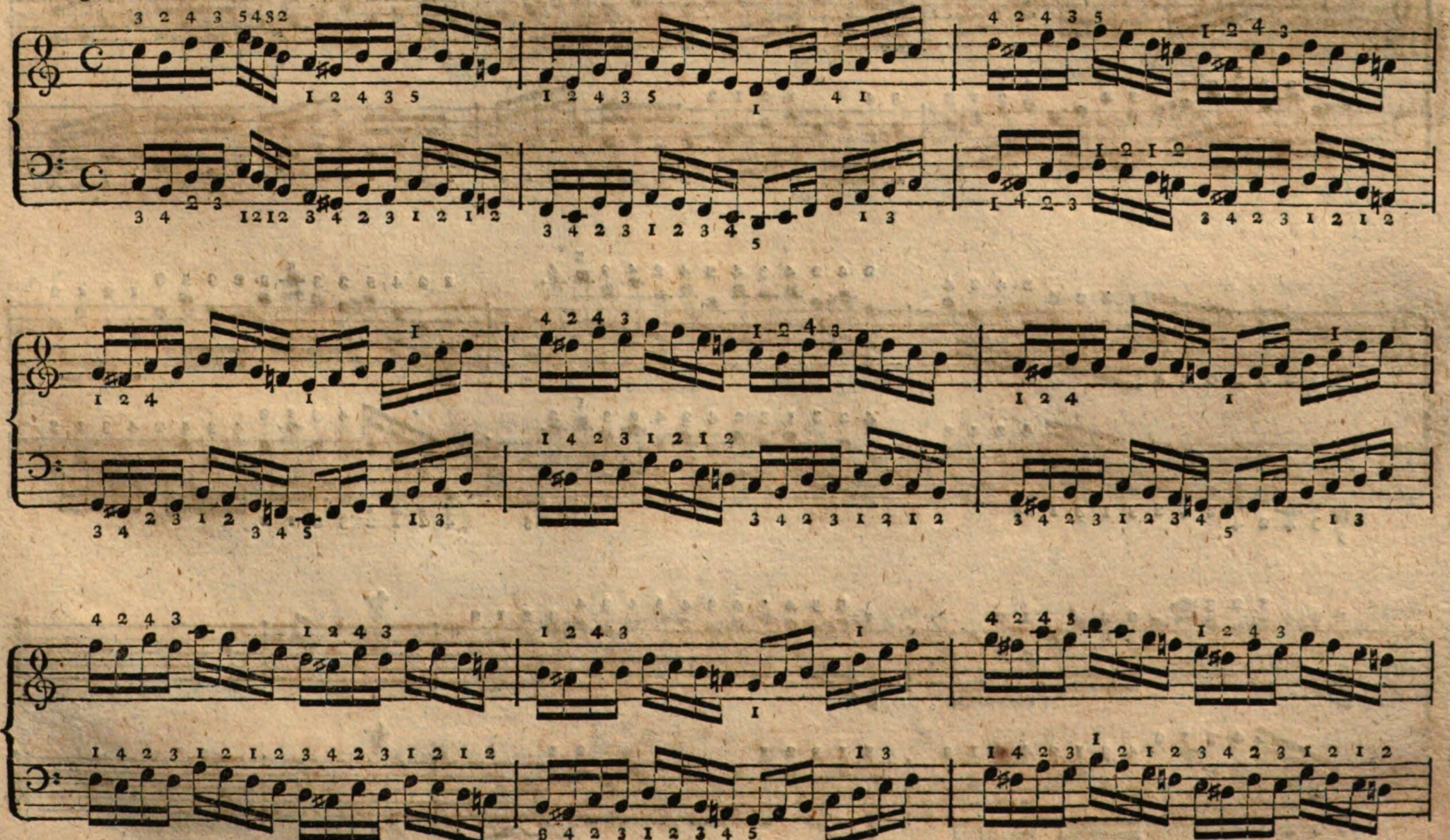


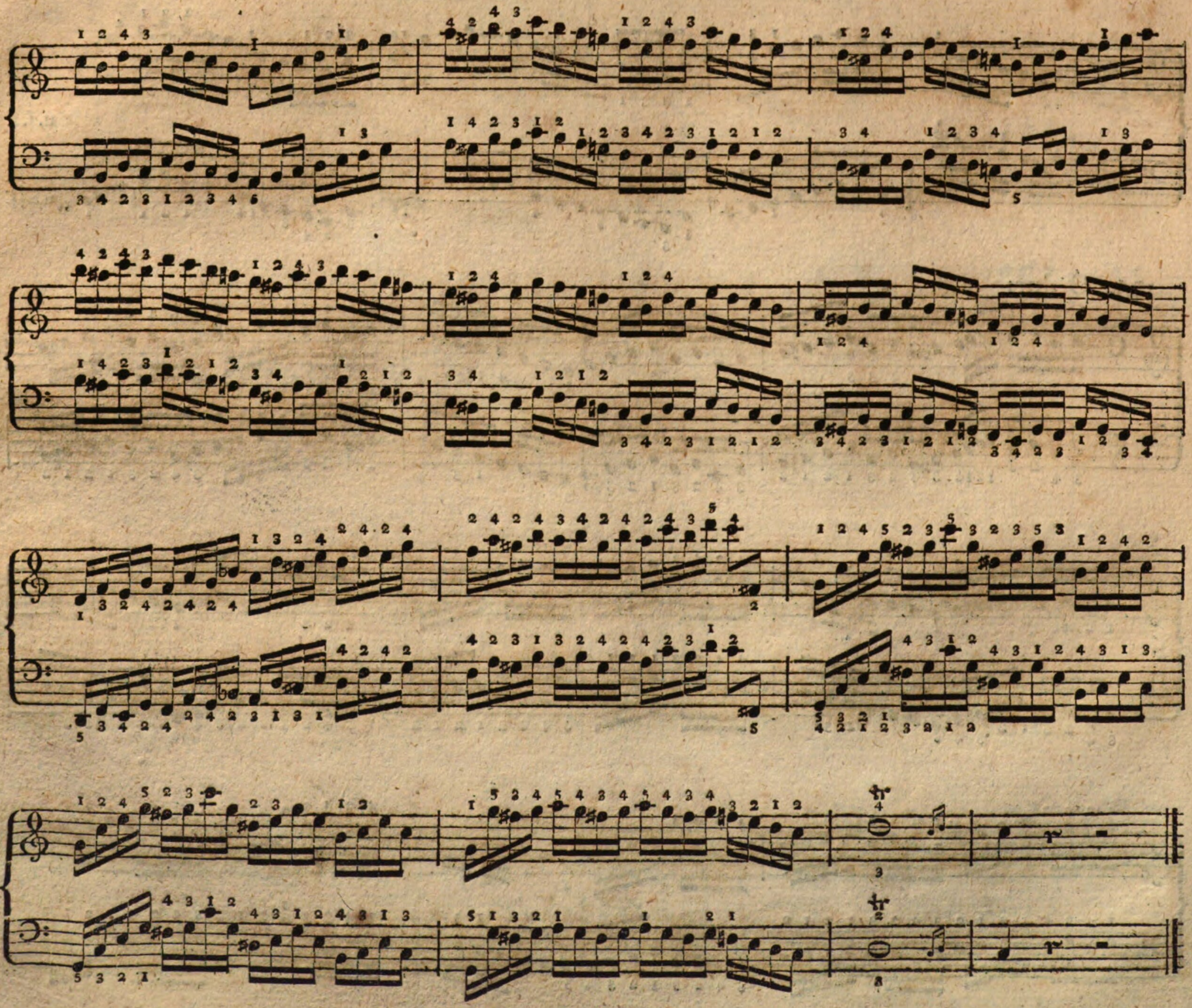
104. H dur:



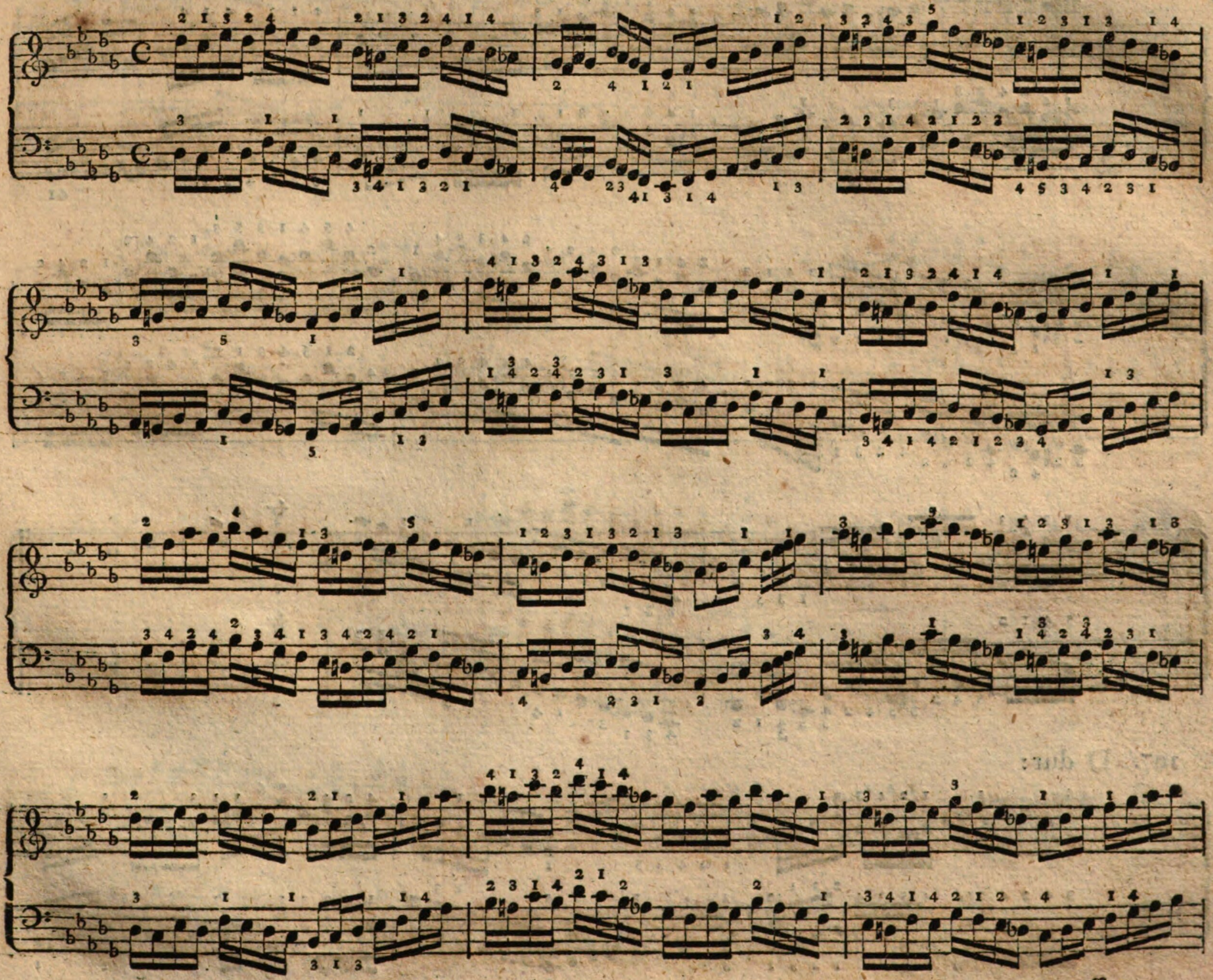


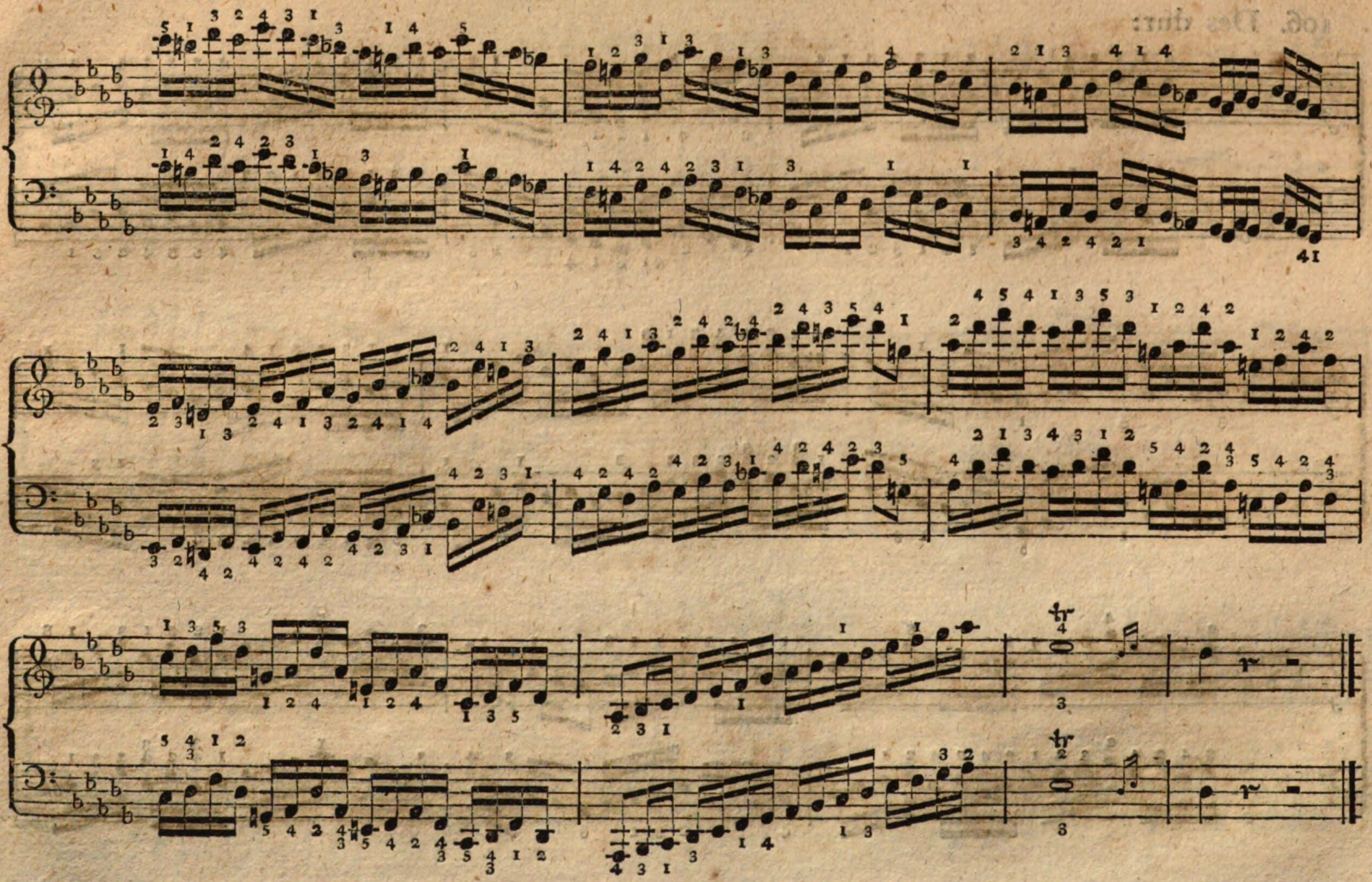

105. C dur:



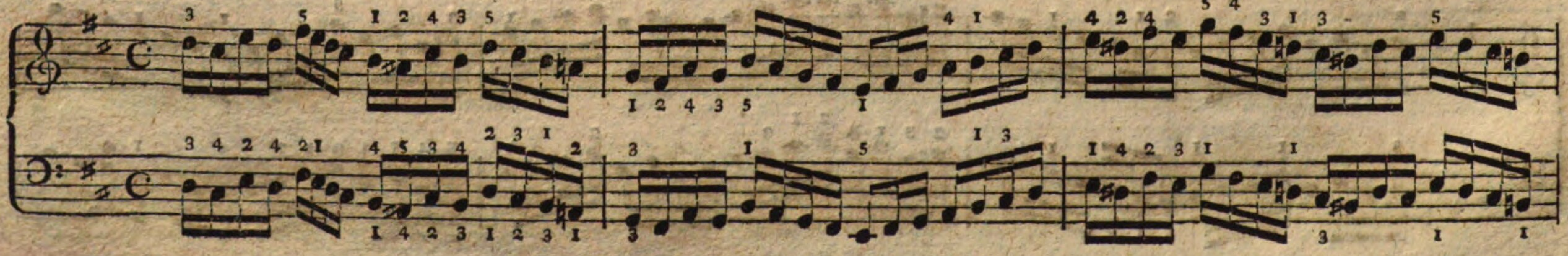


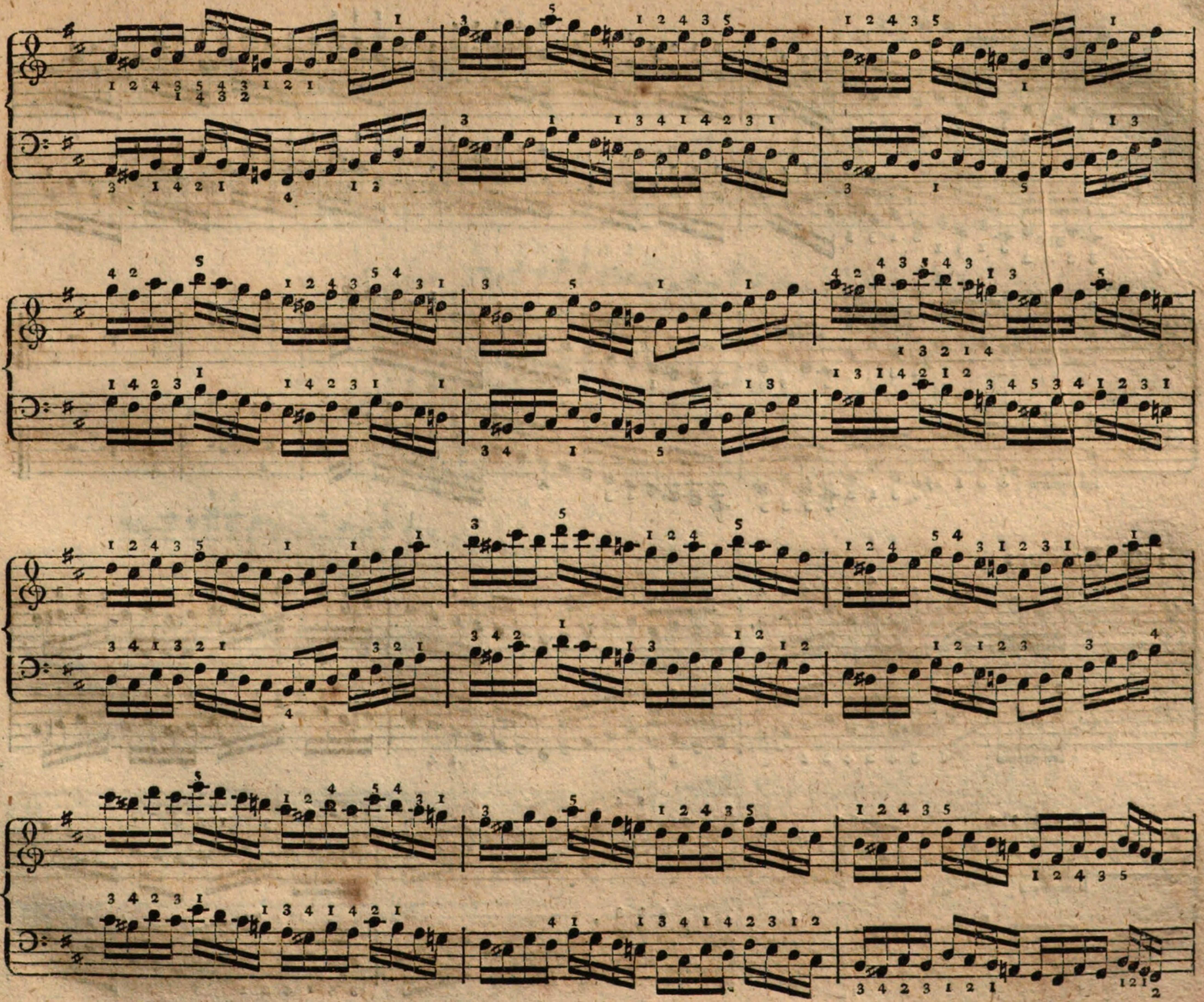
106. Des dur:

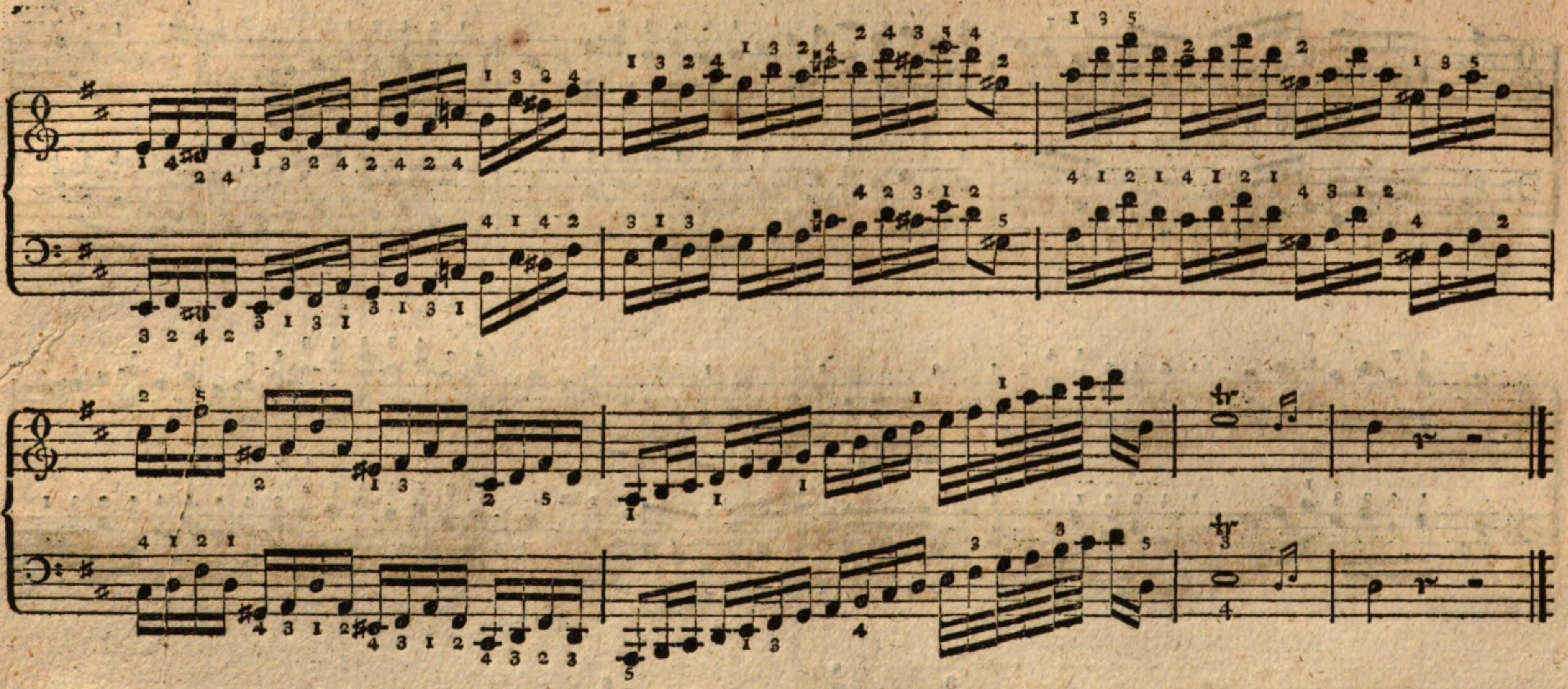




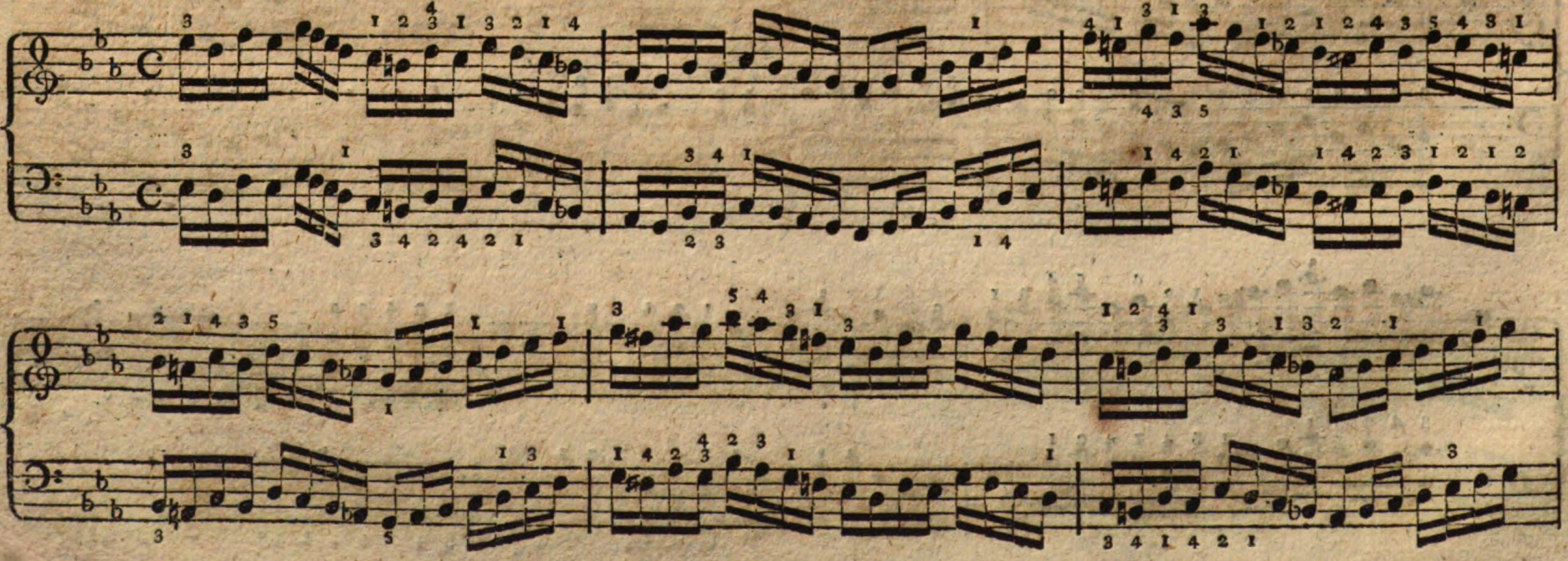
107. D dur:

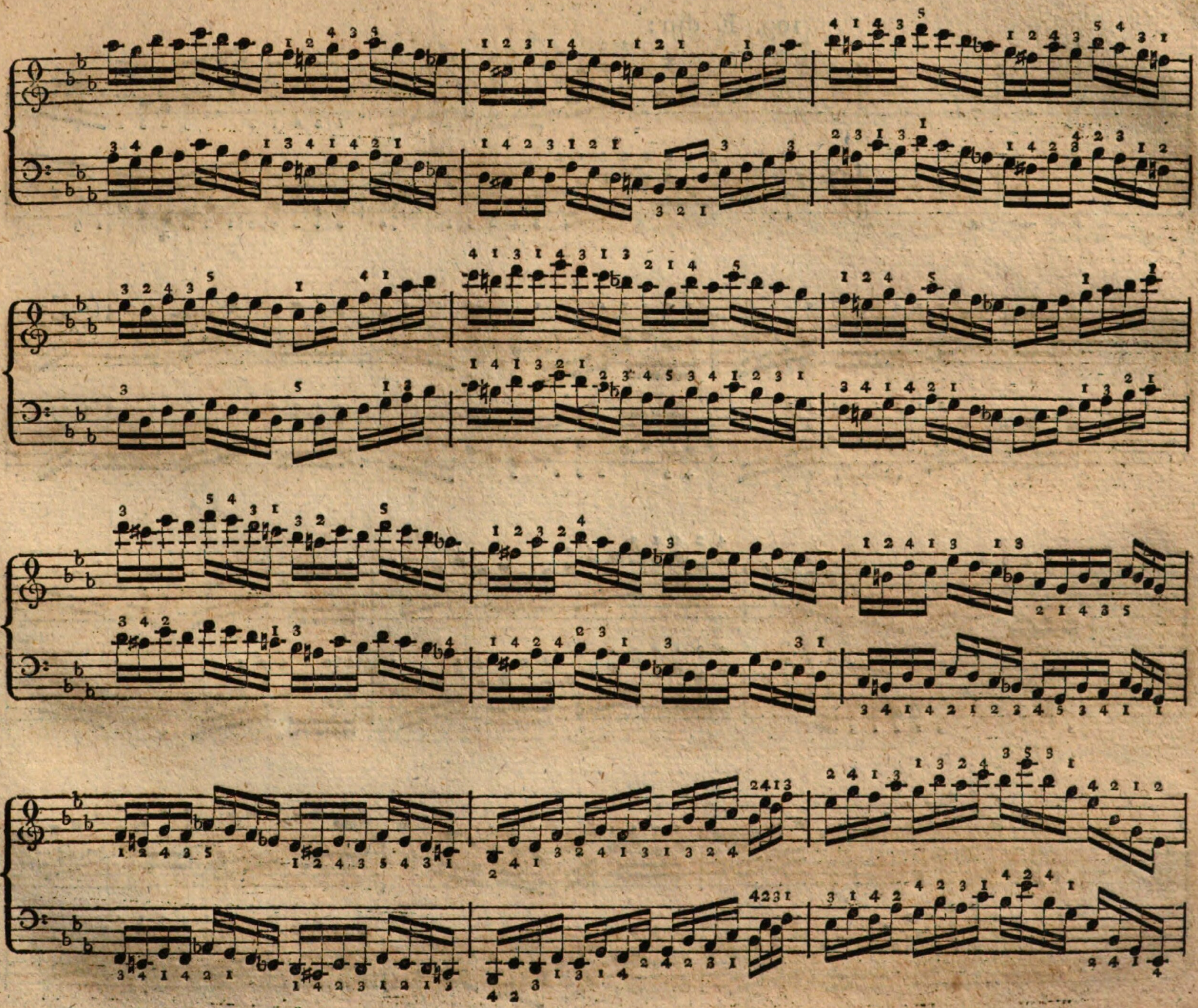




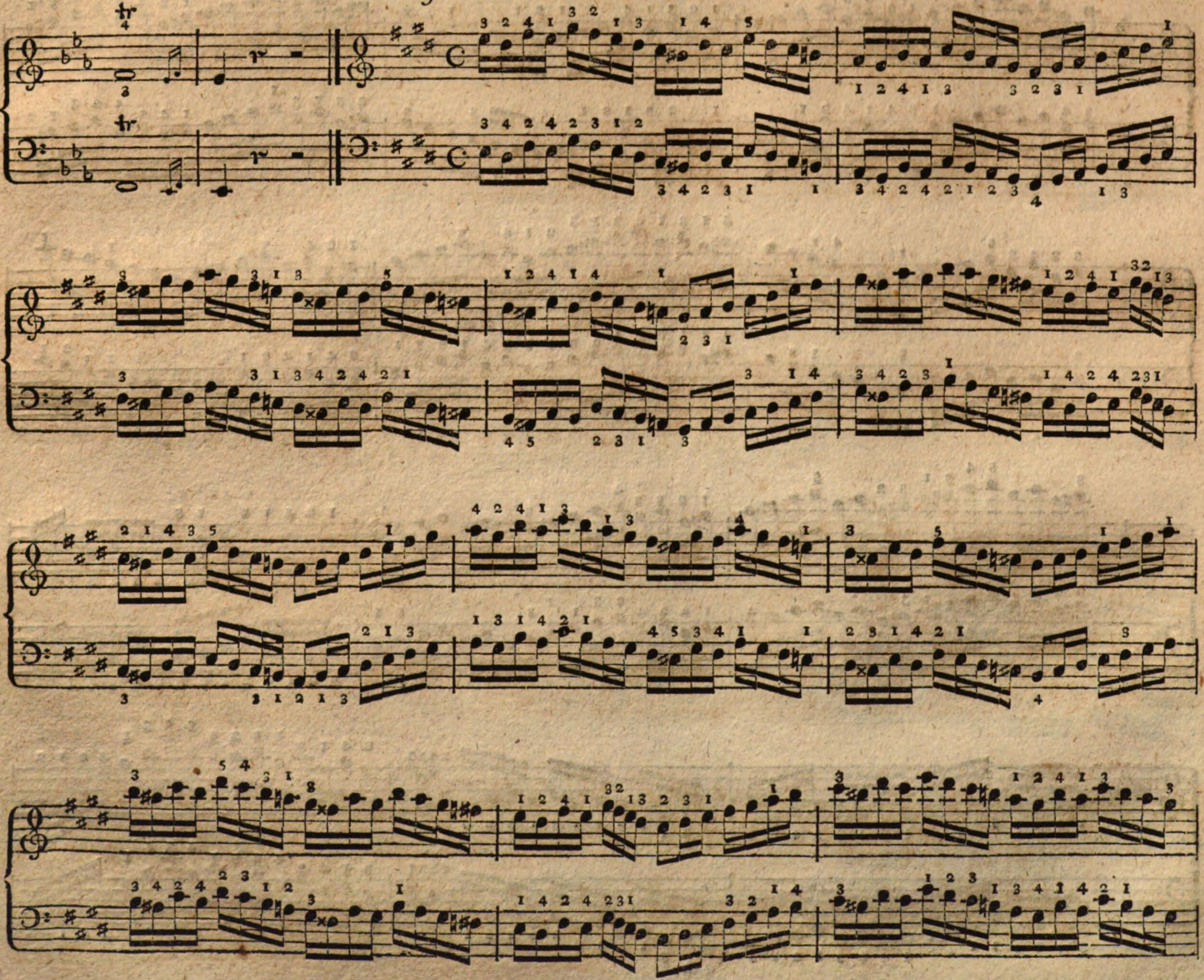


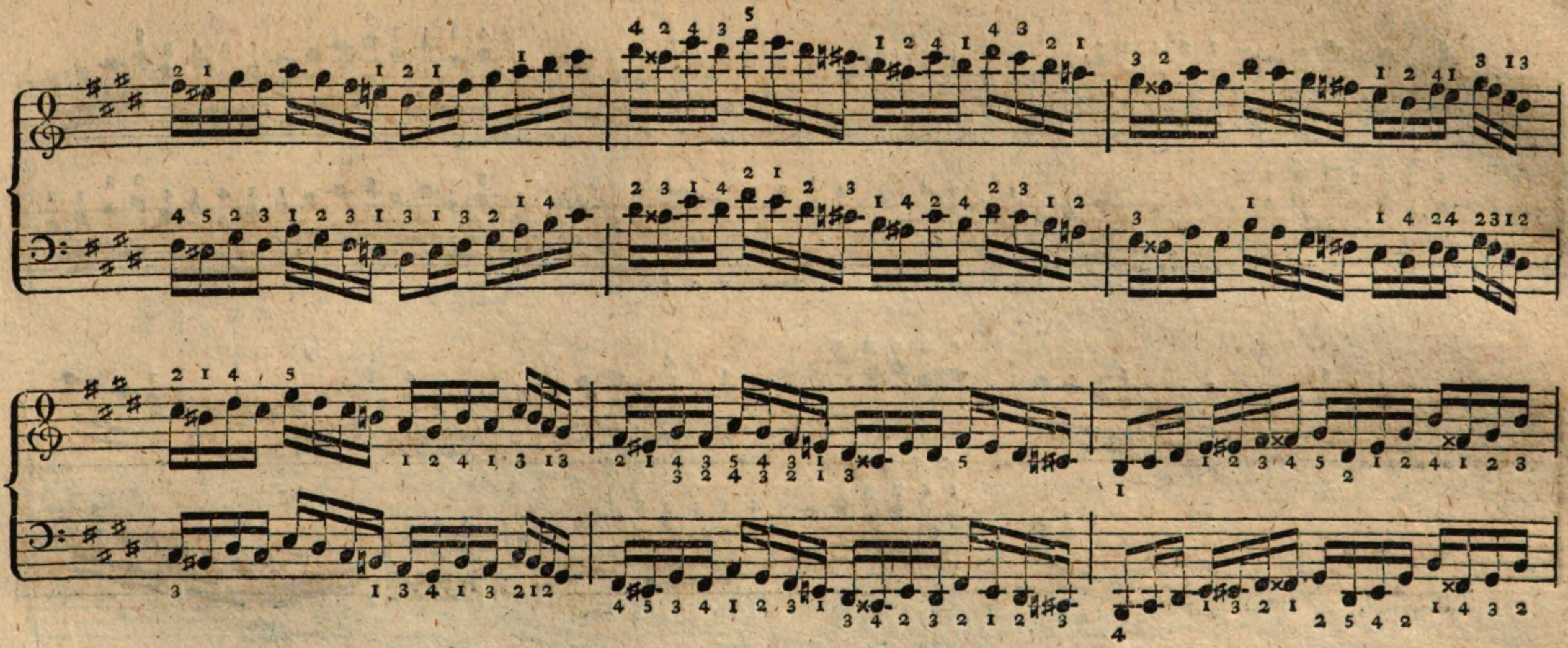
108. Es dur:



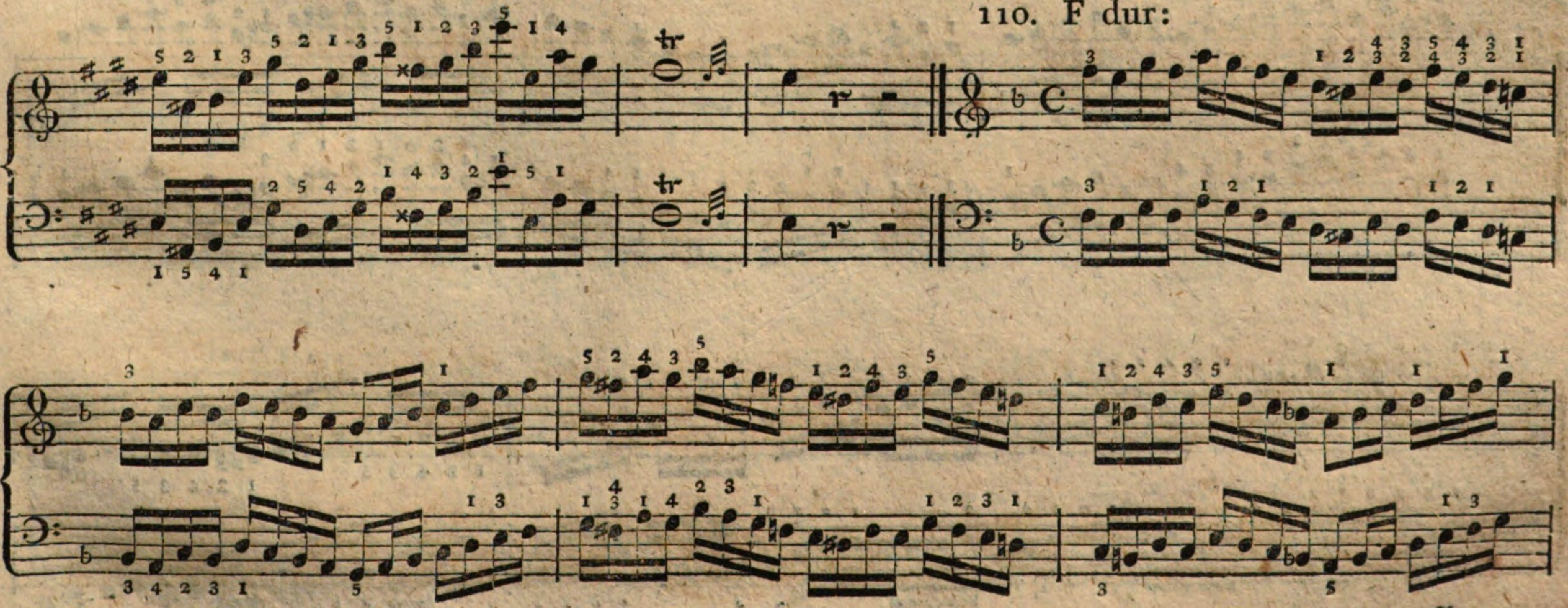


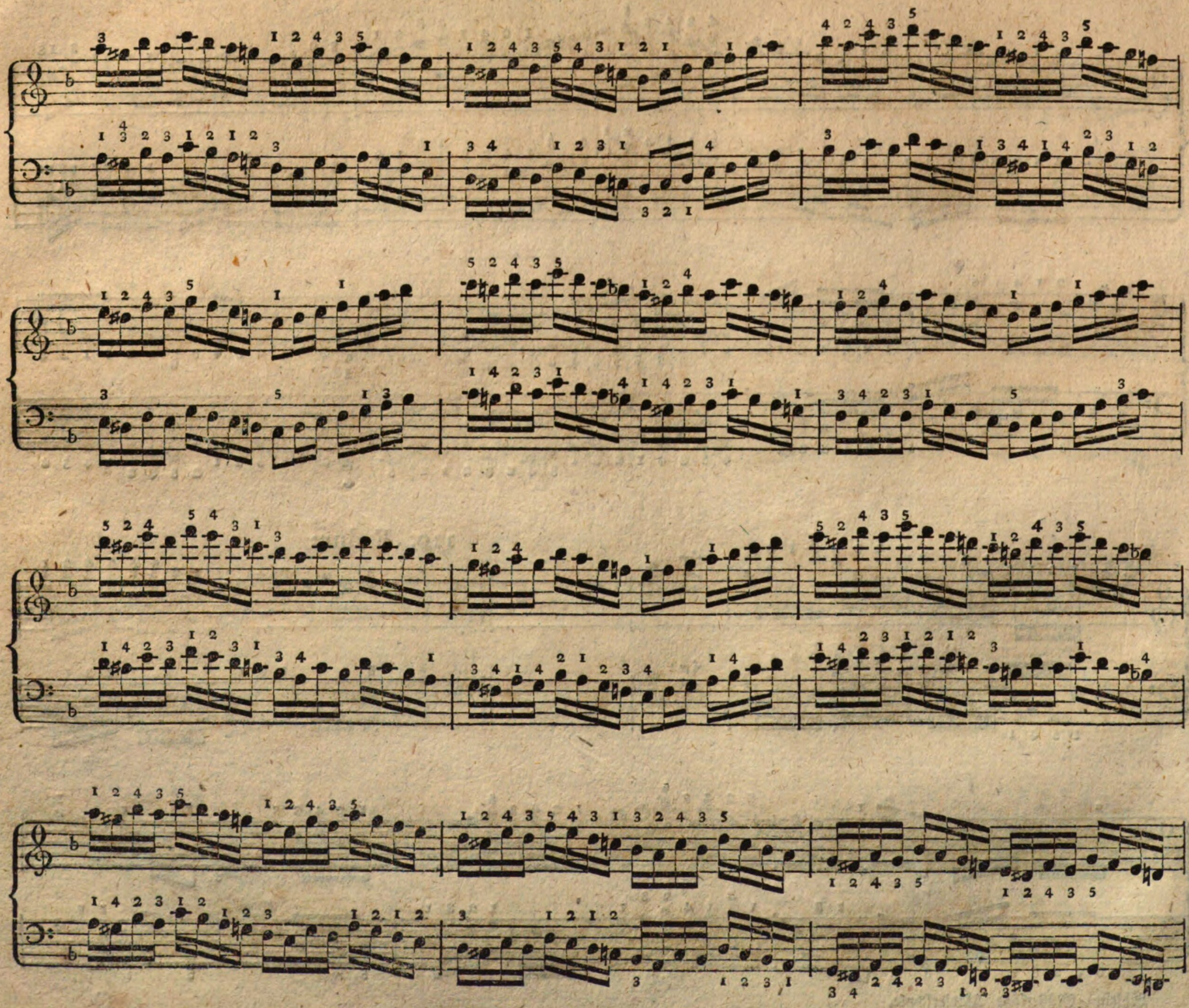
109. E dur:

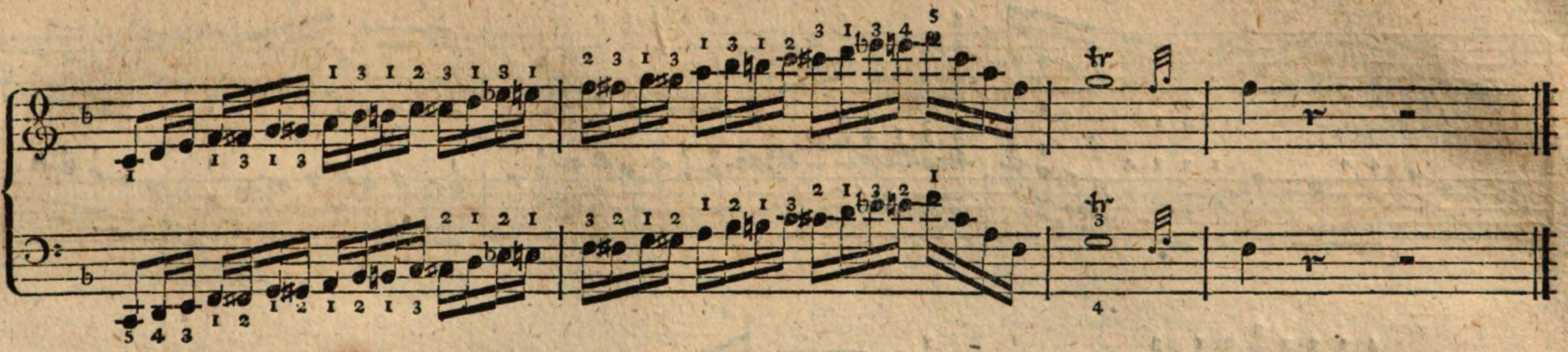




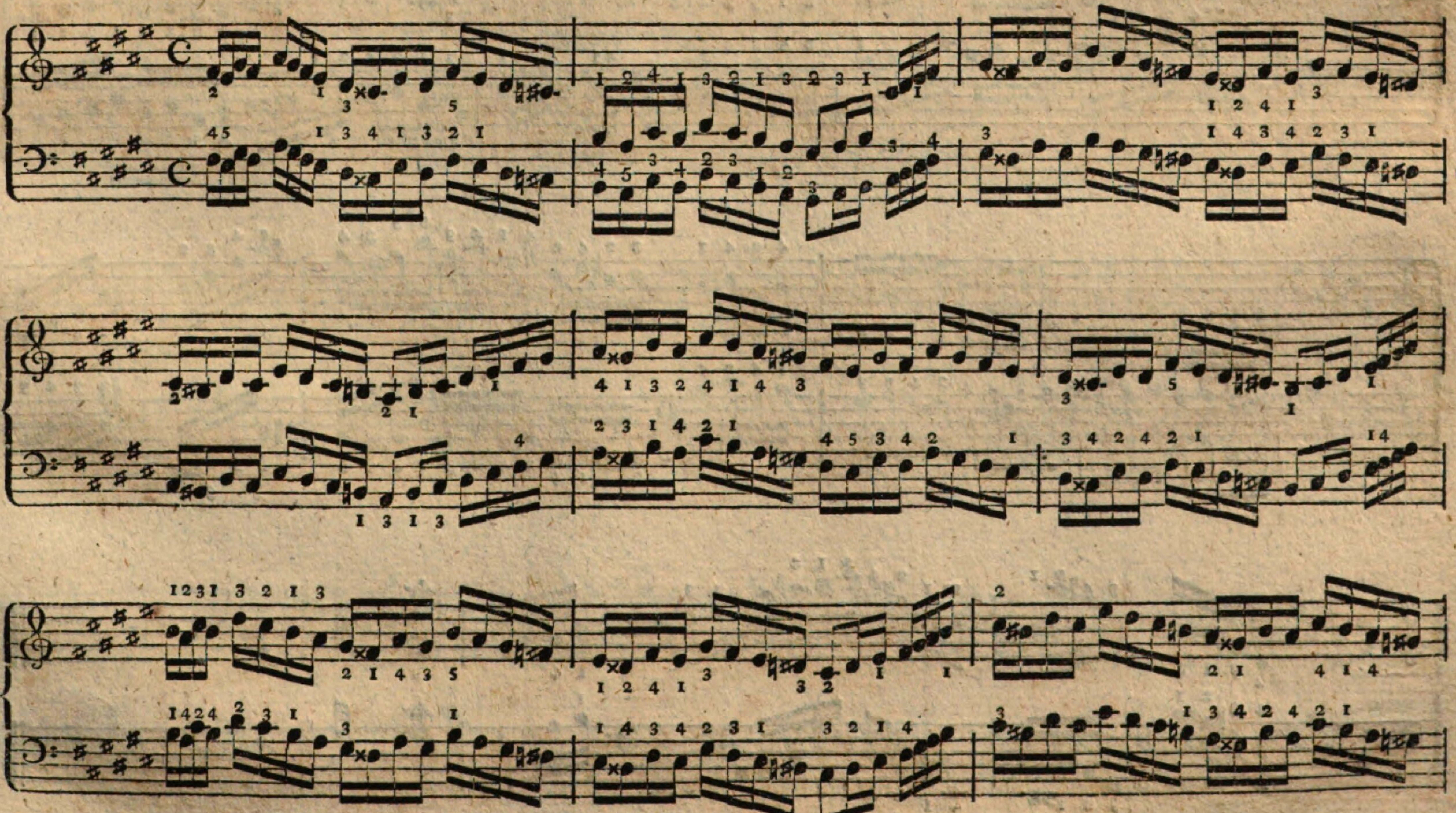
110. F dur:

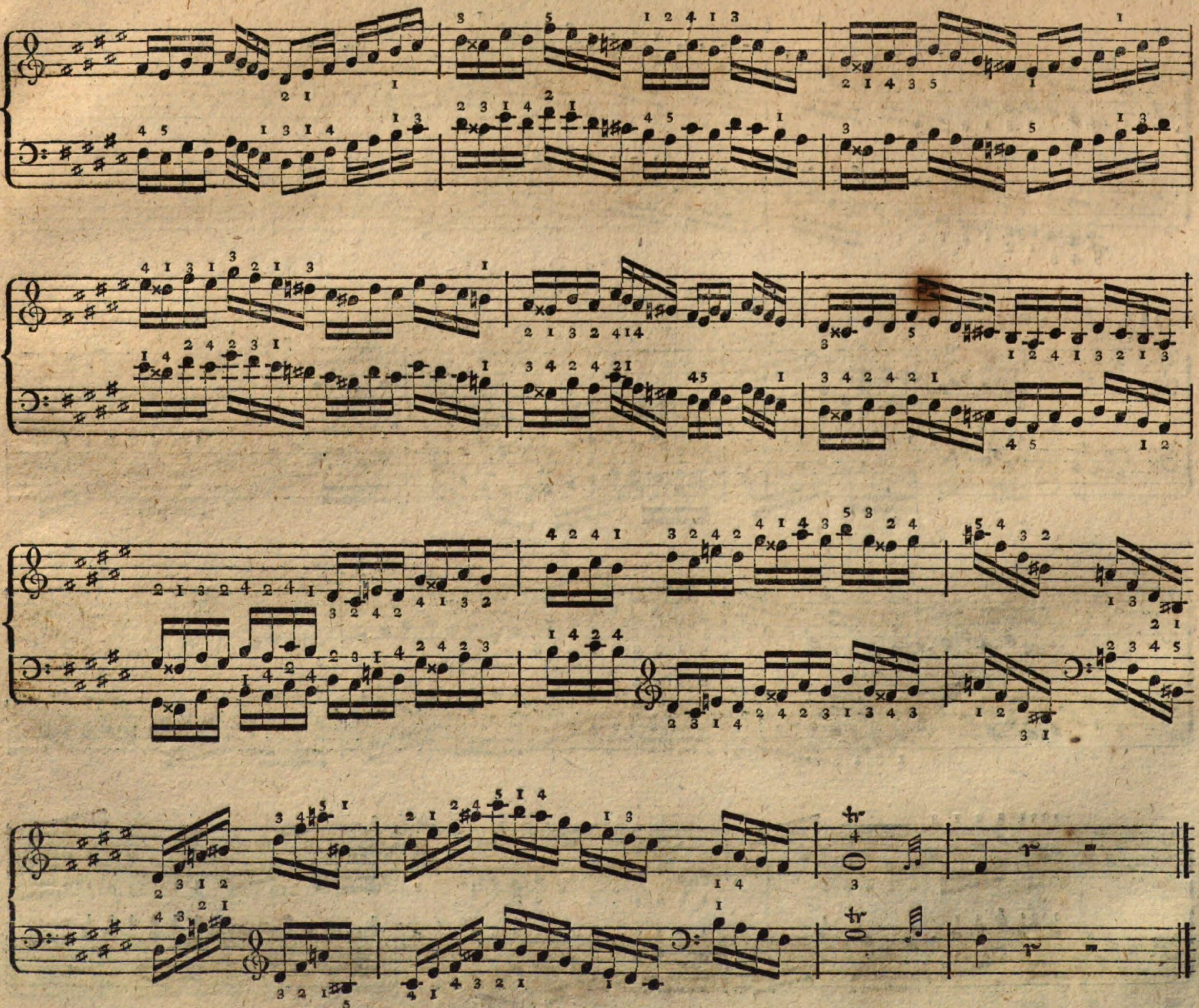




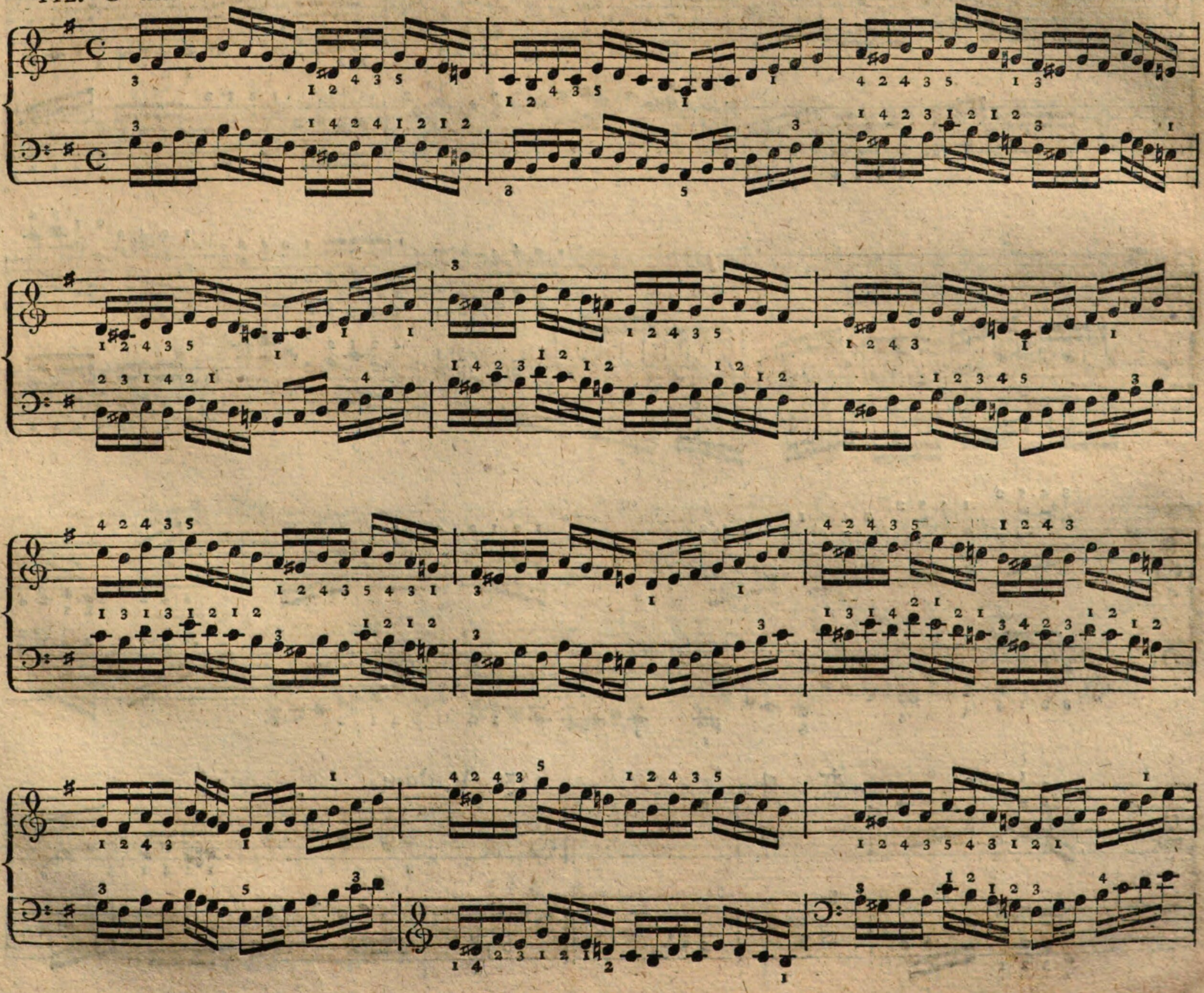


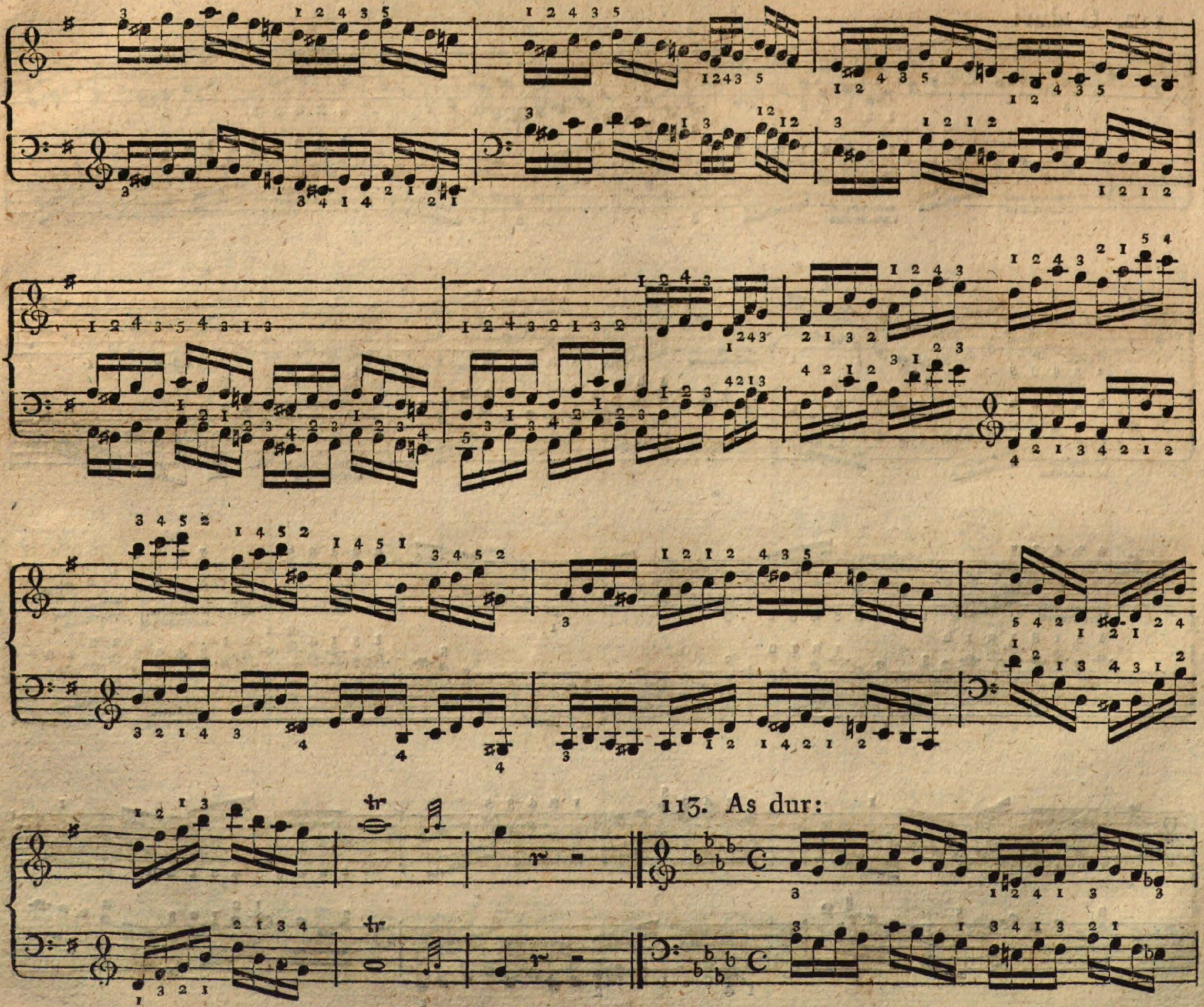
111. Fis dur:

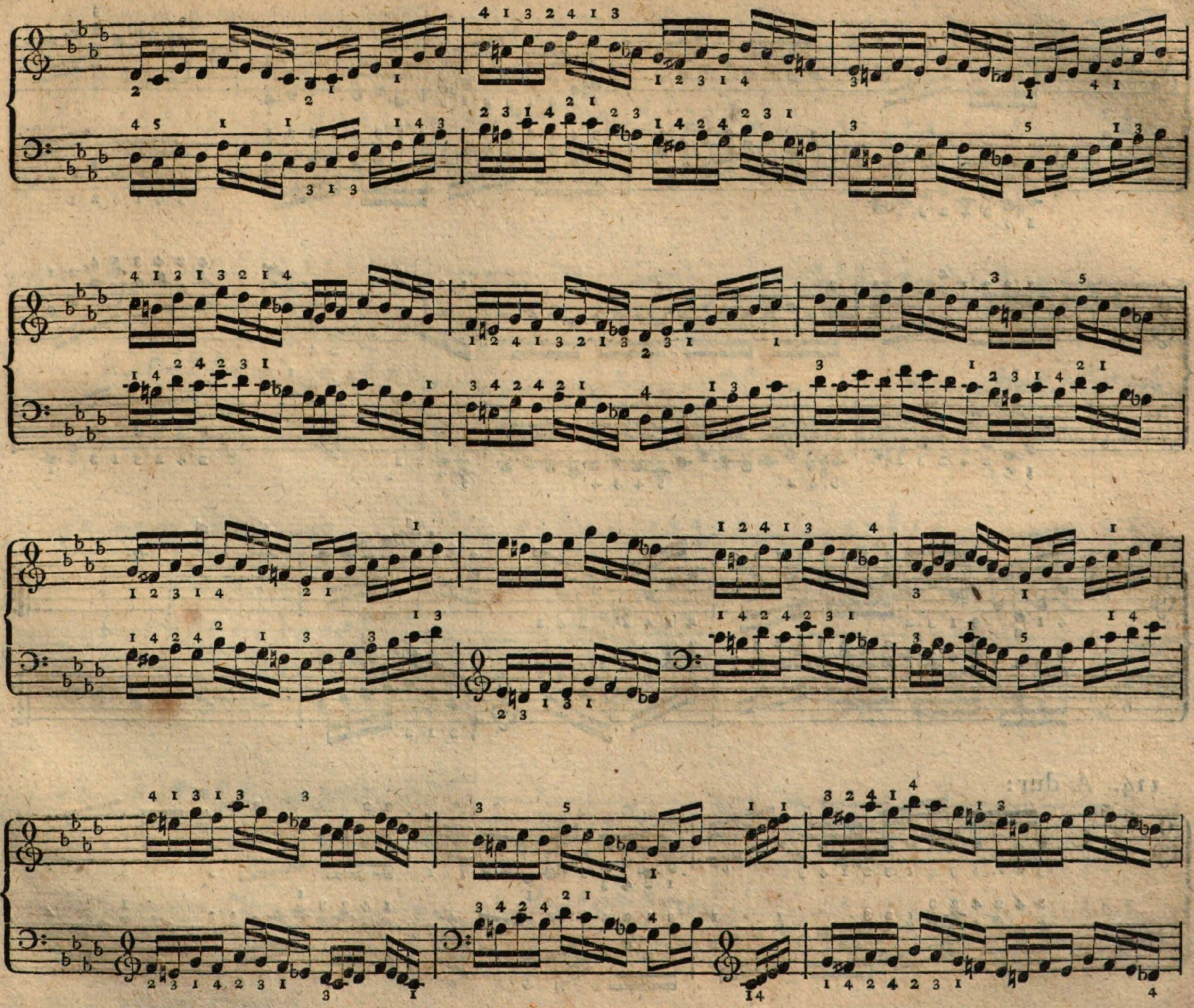


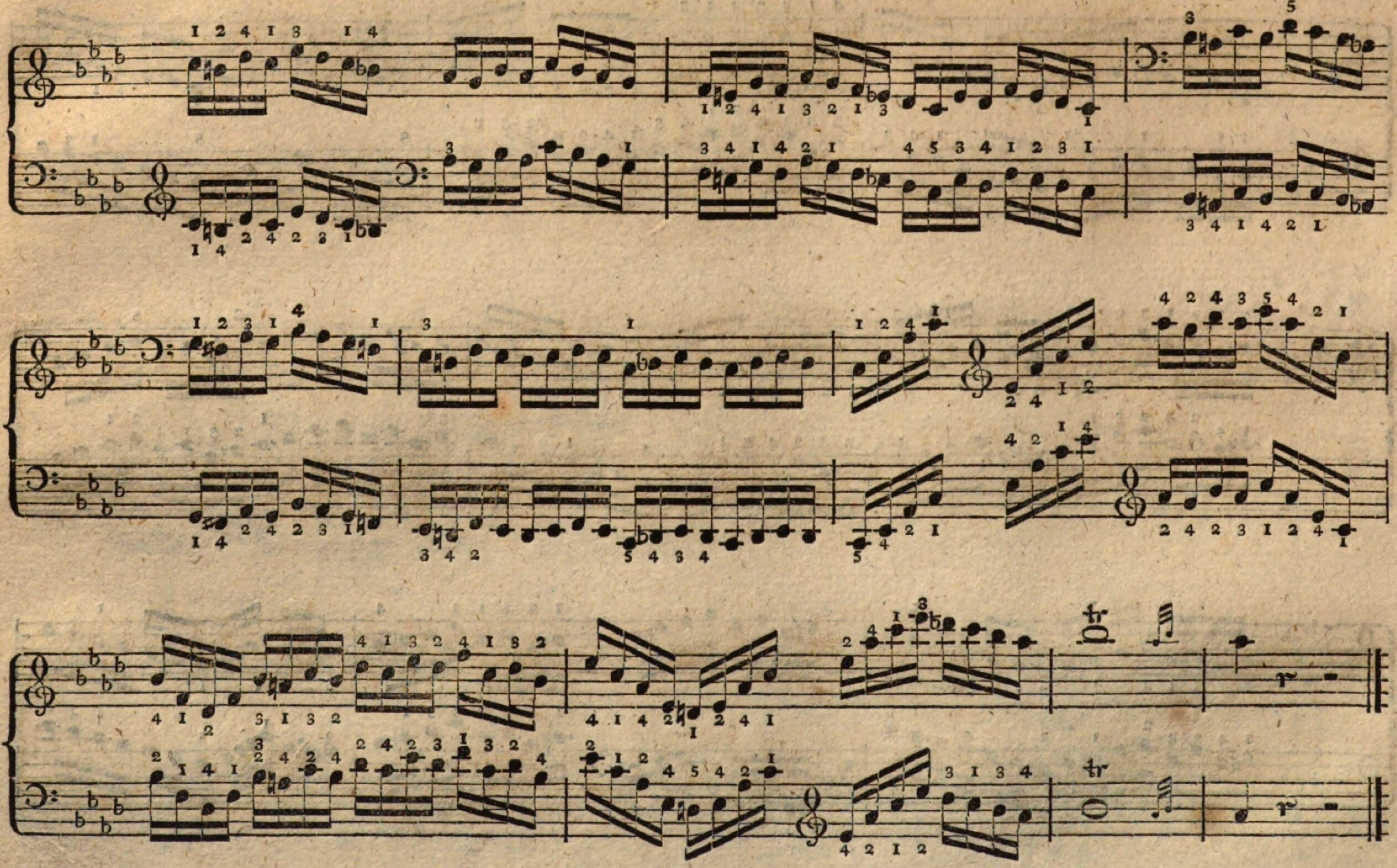


112. G dur:

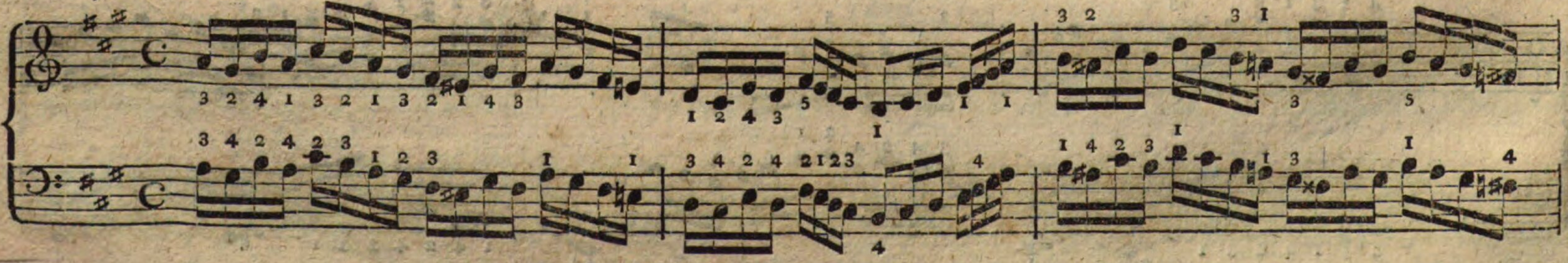


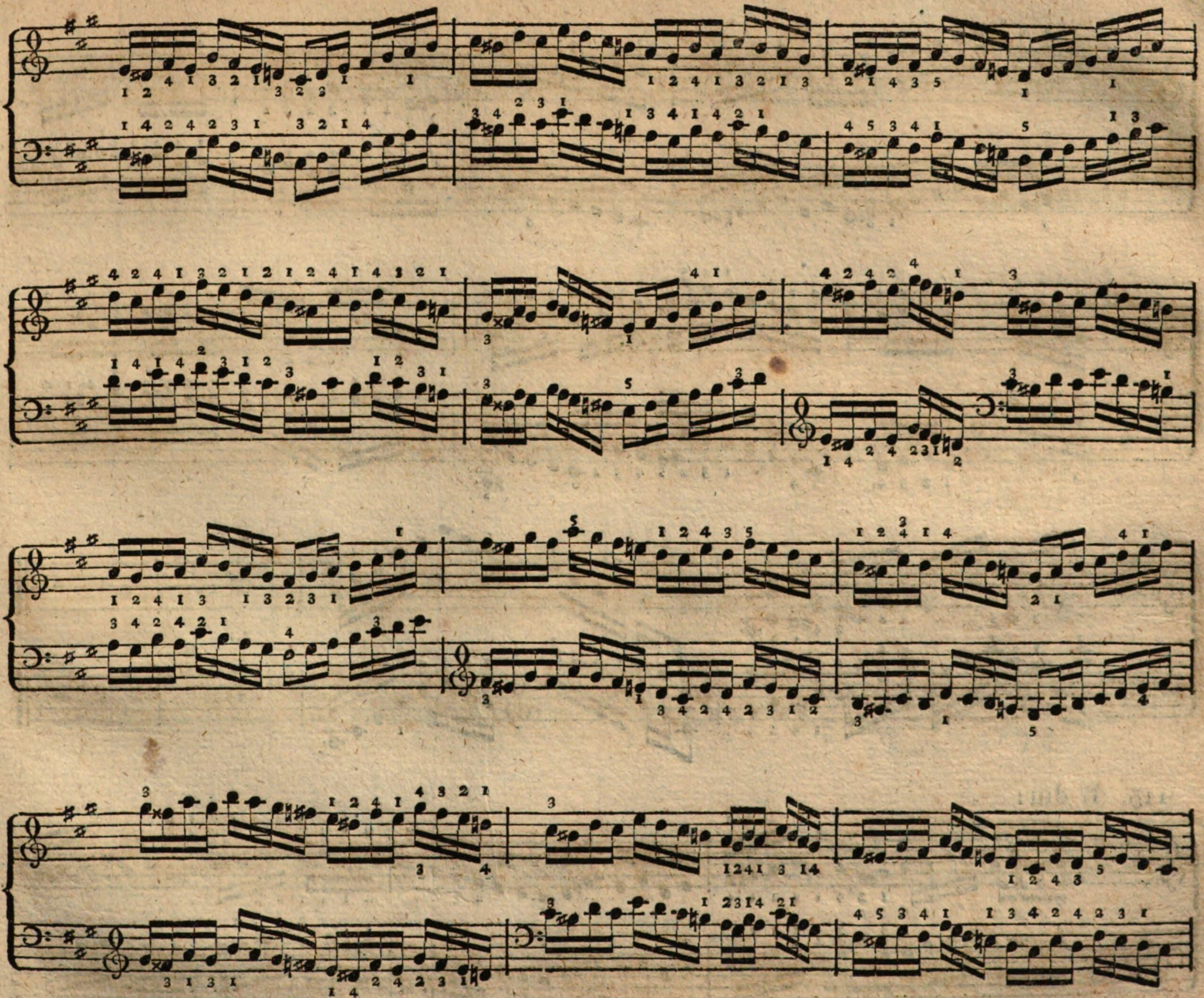

tr
tr
113. As dur:

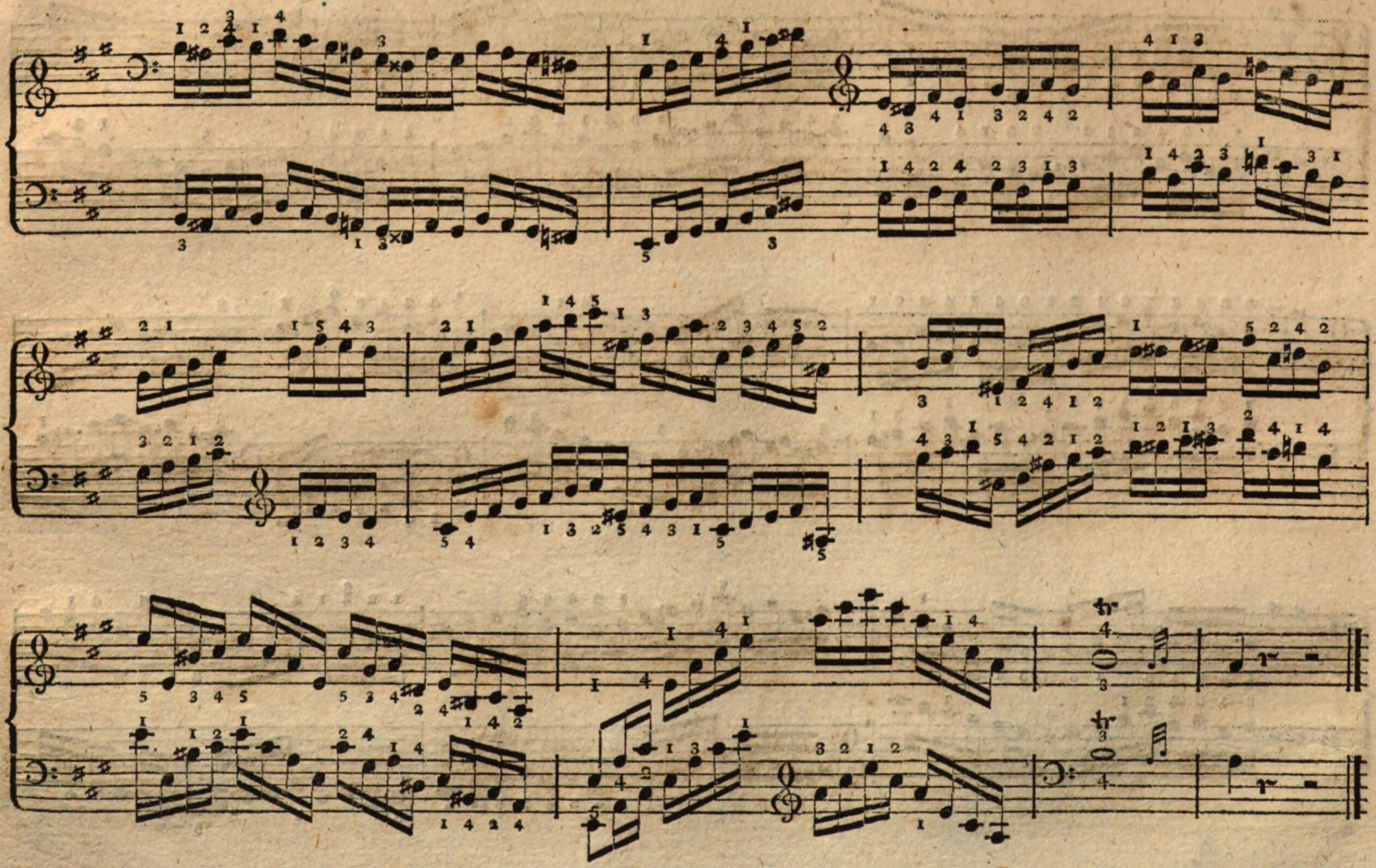




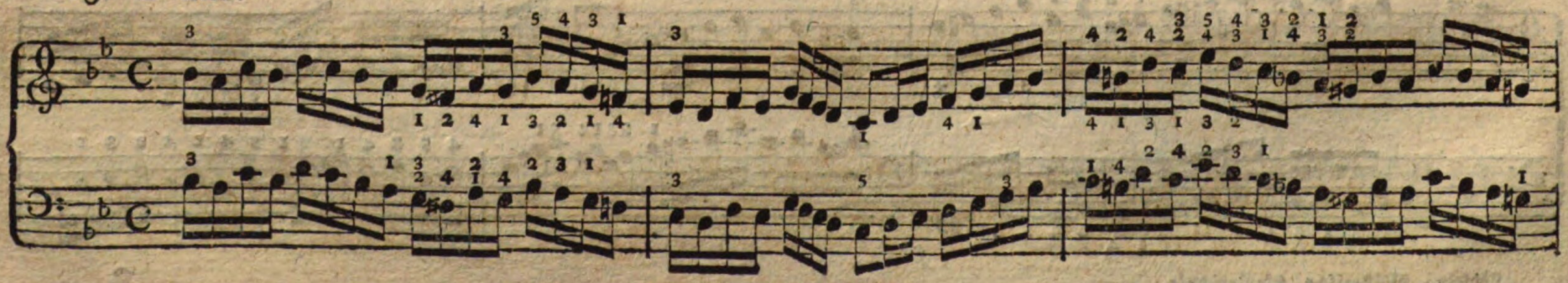
114. A dur:

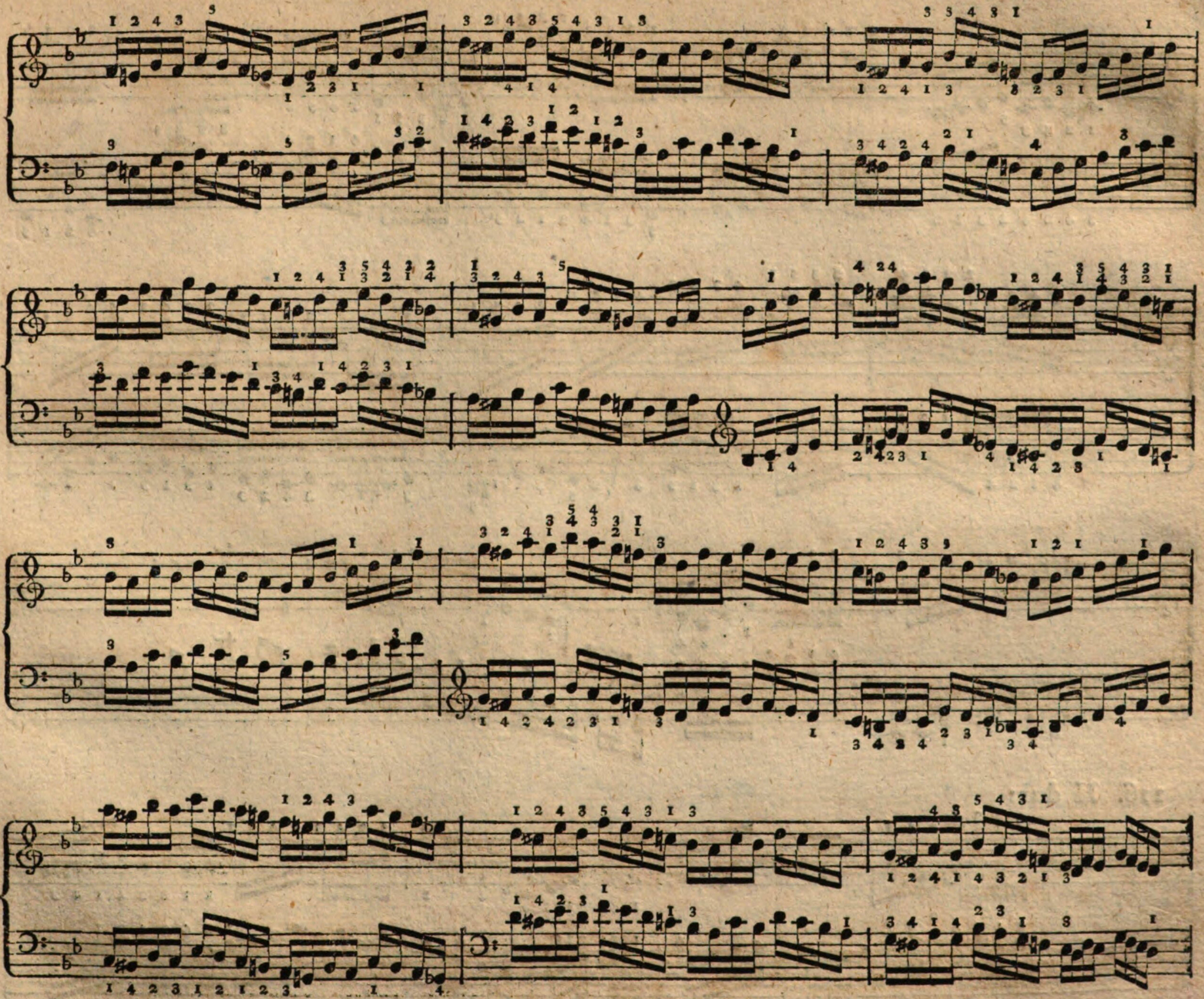


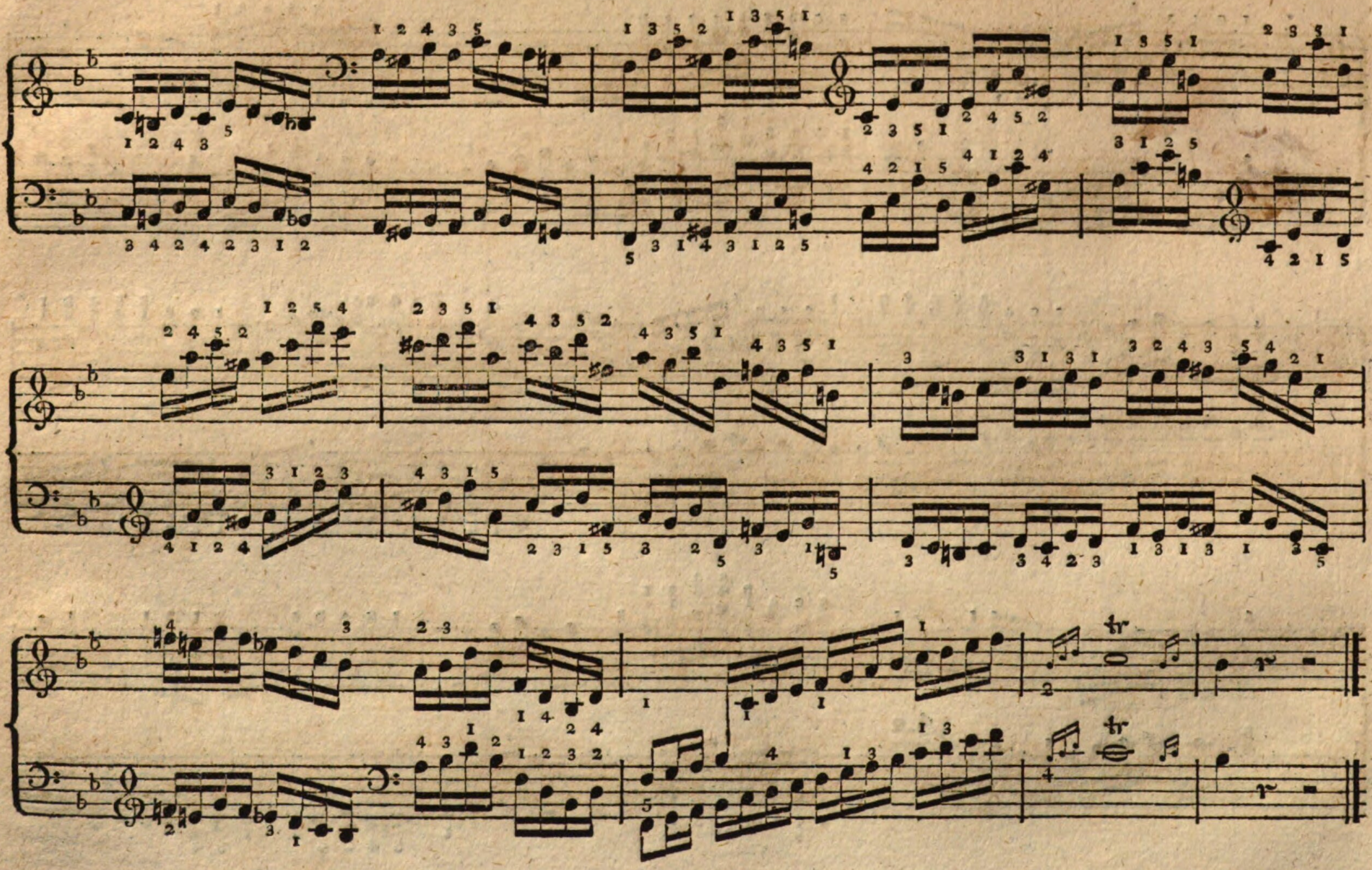




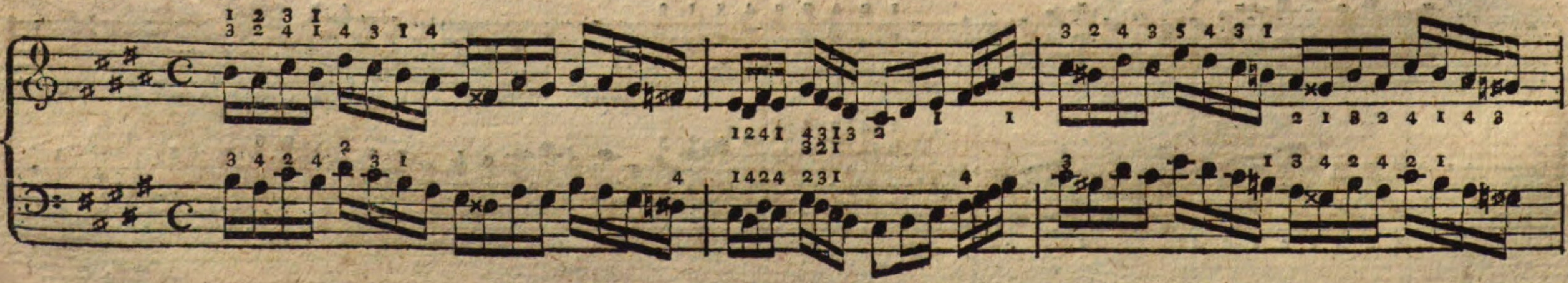
115. B dur:

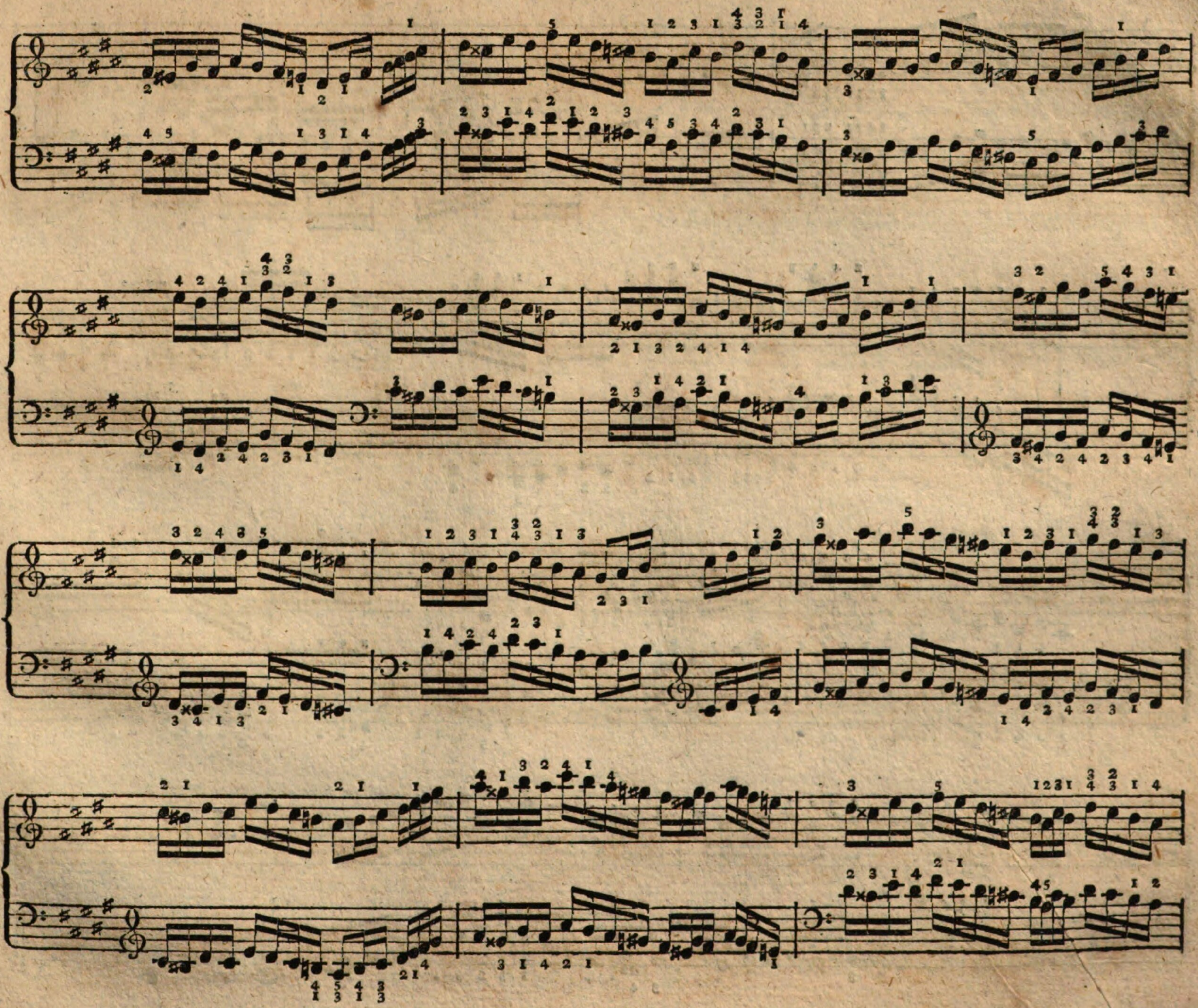


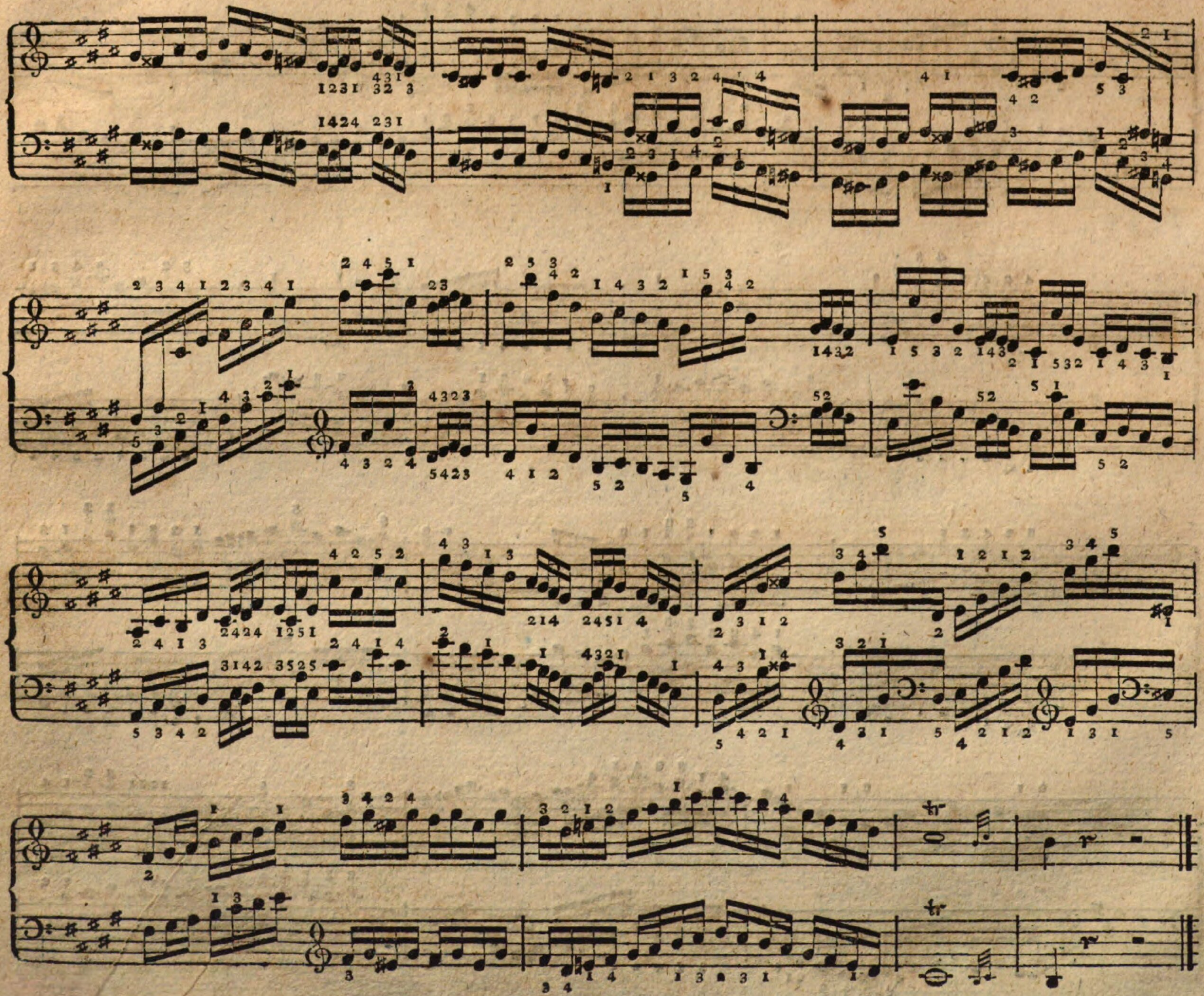




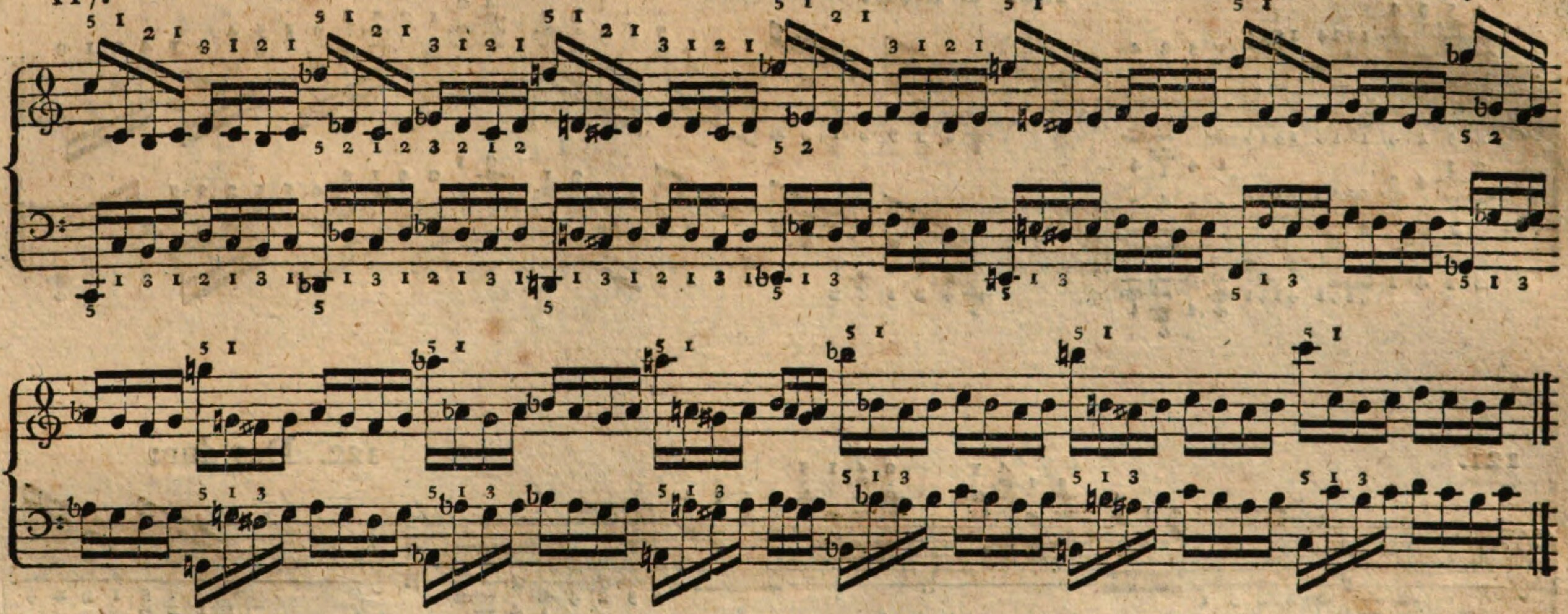
116. H dur:



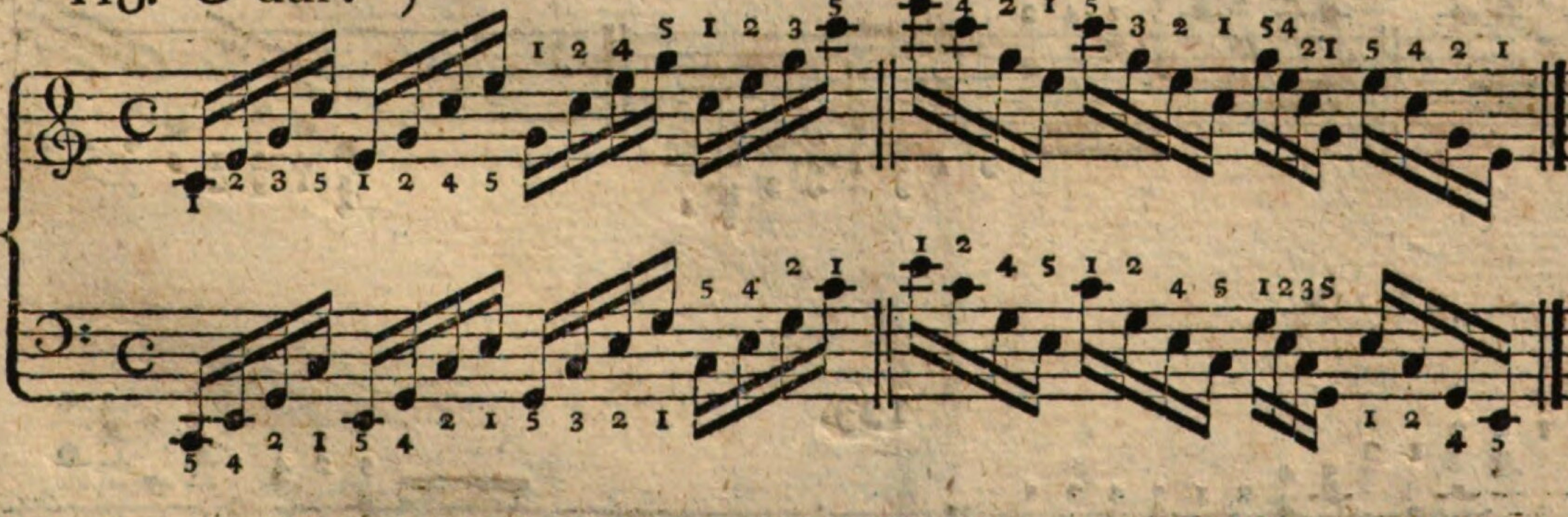




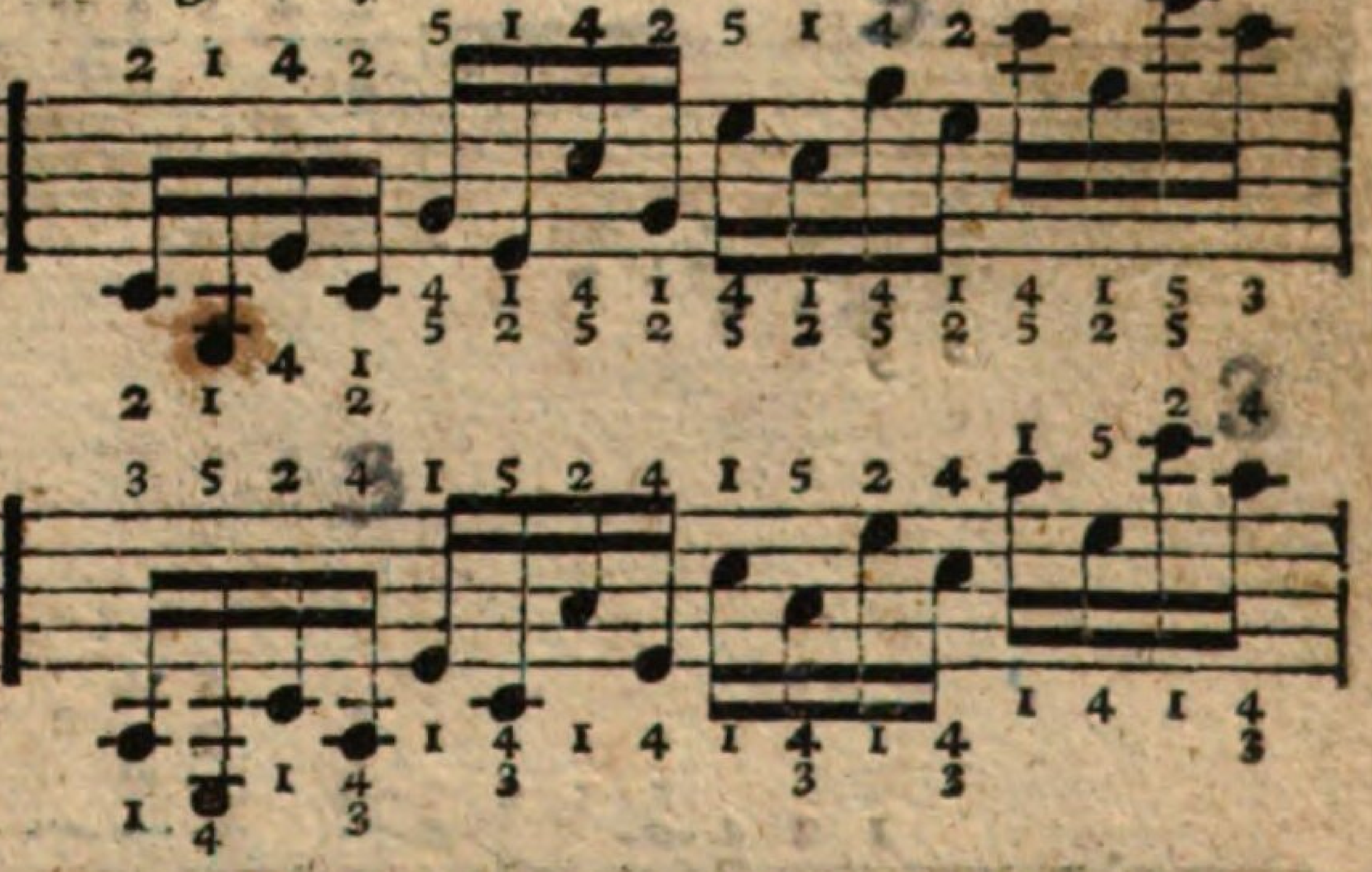
117.



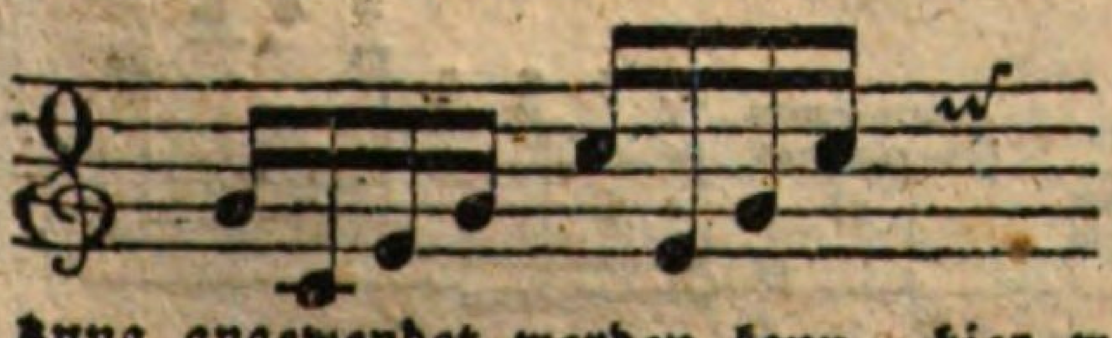
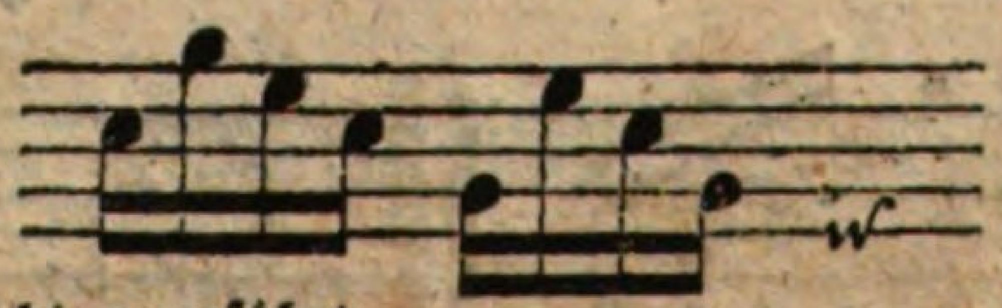
118. C dur: *)



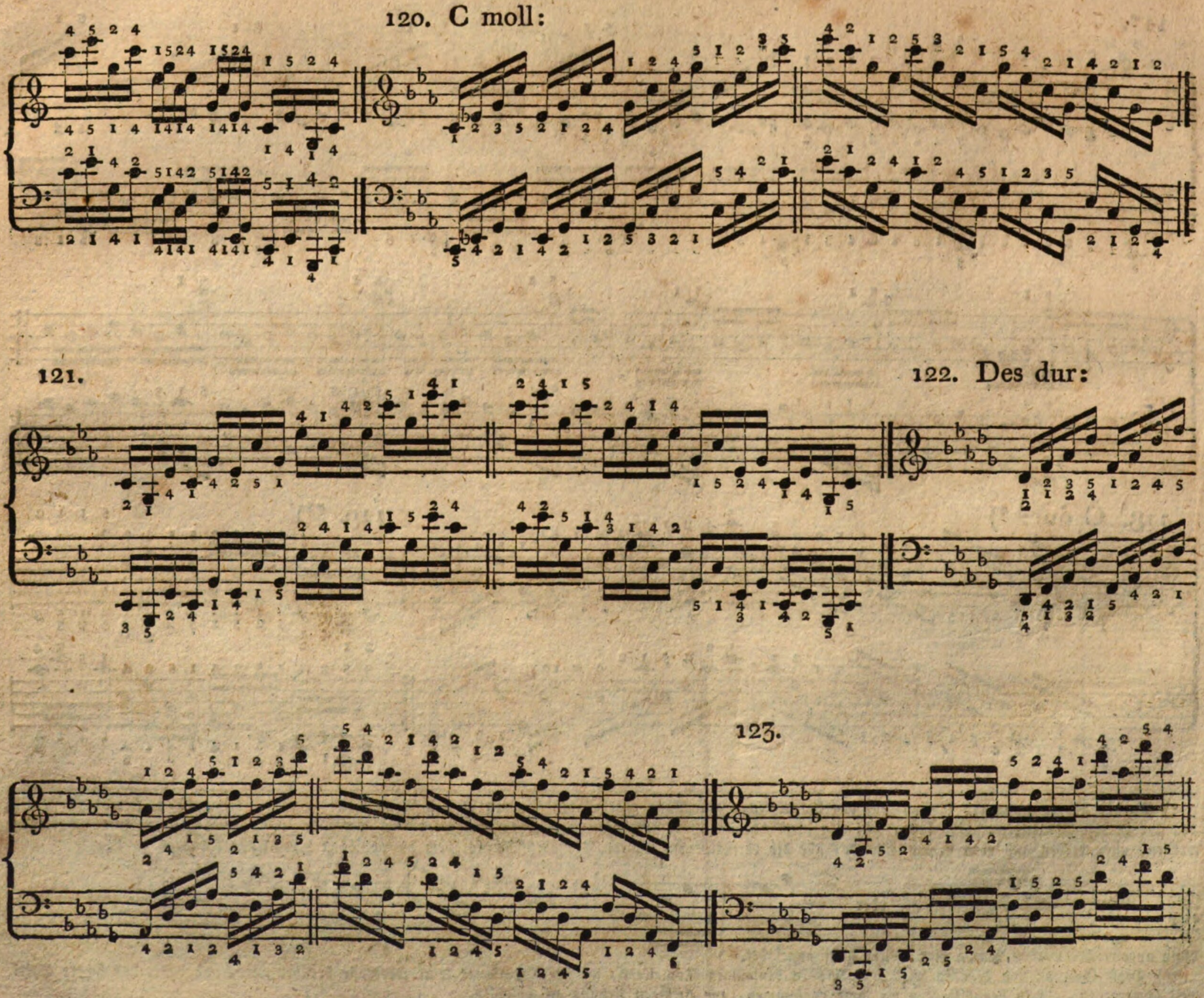
119. **)



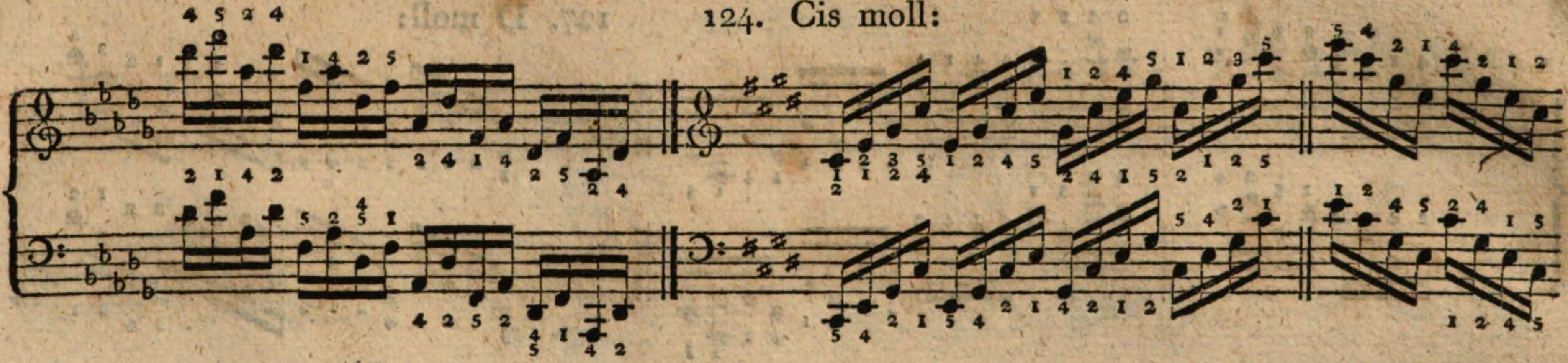
*) Da die Fingerſetzung bey dieſen, auf den harmoniſchen Dreyklang gegründeten Figuren in den Tonleitern: E, F, Fis, G u. ſ. w. nur wenig von der in den Tonleitern: C, Des, D, Es abweicht: ſo ſind, um Raum zu erſparen, die obigen Beyſpiele in dieſen Tonleitern hier weggelaſſen worden, auch werden aus eben dieſem Grunde, alle die verſchiedenen Figuren, die ebenfalls auf dem harmoniſchen Dreyklange beruhen, z. B.

 oder  oder und auf die jene Fingerſetzung angewendet werden kann, hier weiter nicht angeführt.

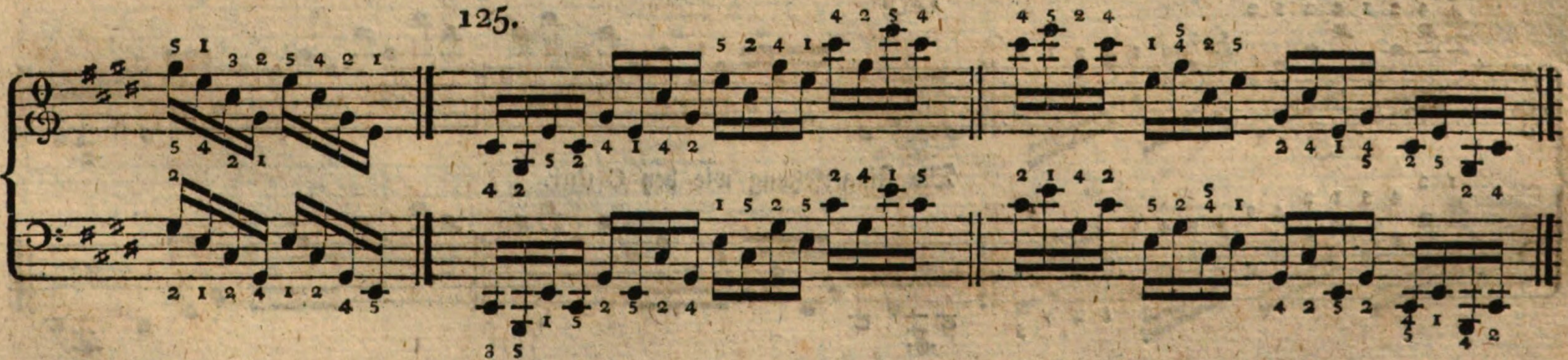
**) Dieſe Gattung von Figuren wird beſonders in denjenigen Tonleitern, wo im Dreyklange keine Obertaſte berührt wird, und daher das ſichere Spiel weit ſchwerer iſt, als in den Akkorden wo dieſe vorkommen, zur fleißigen Uebung anempfohlen.


120. C moll:
121.
122. Des dur:
123.

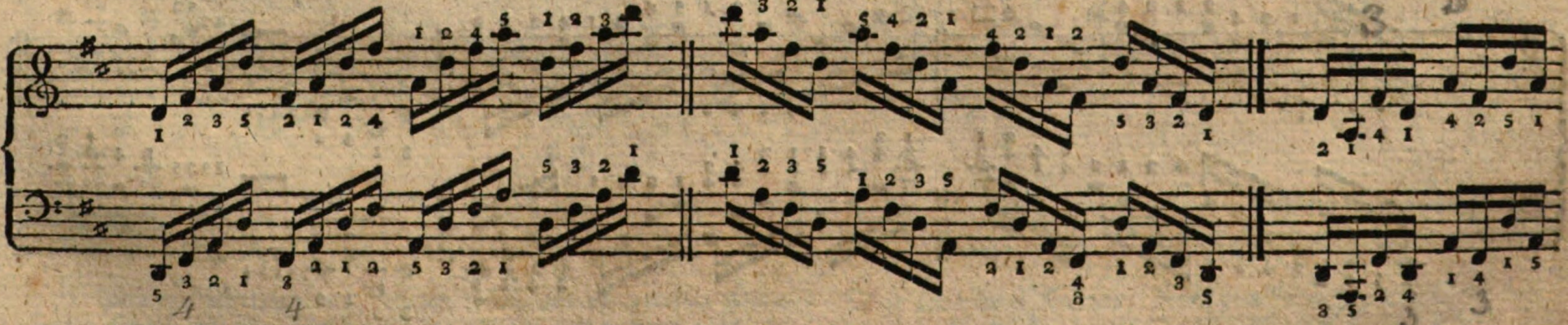
124. Cis moll:

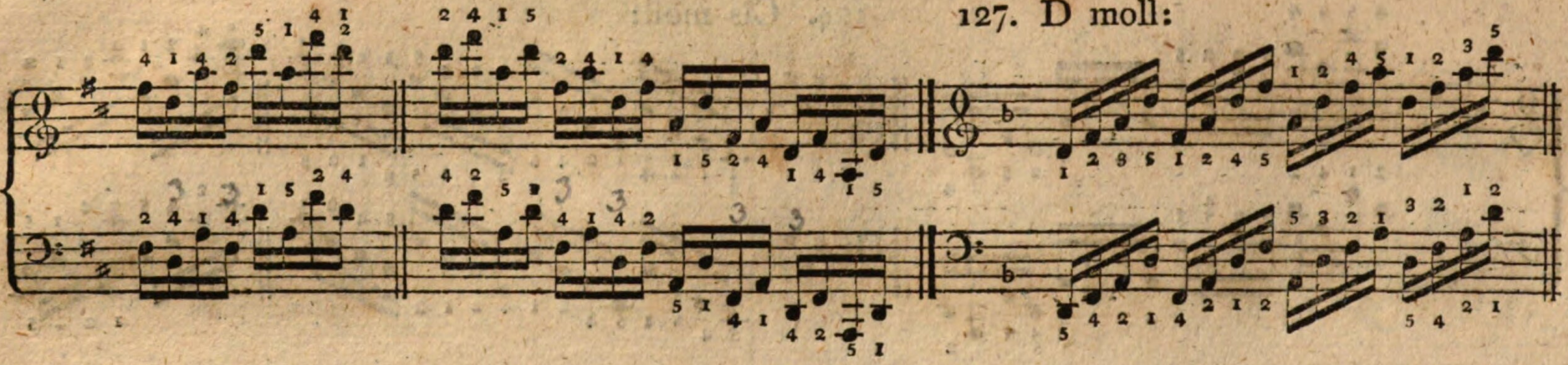


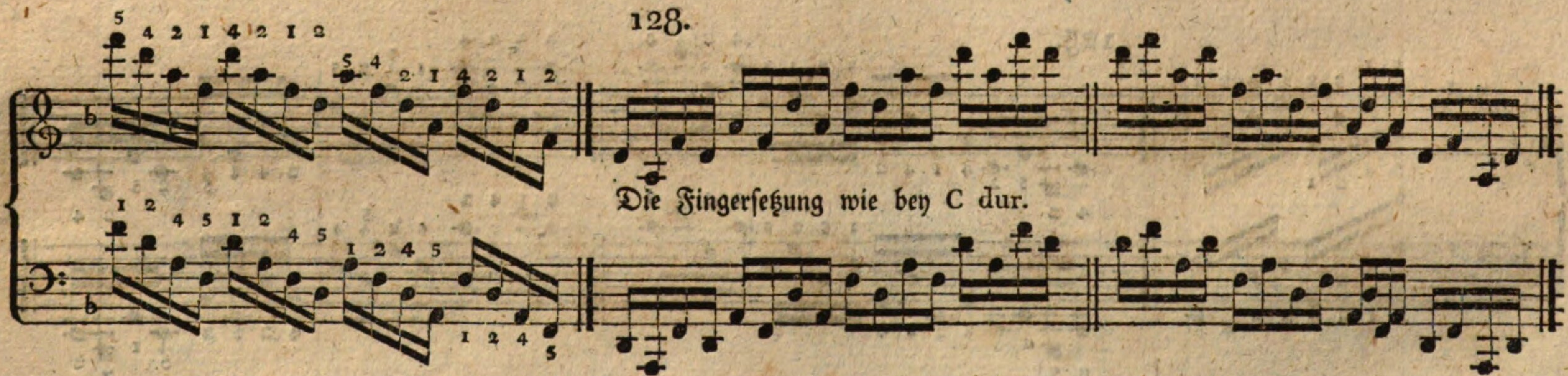
125.



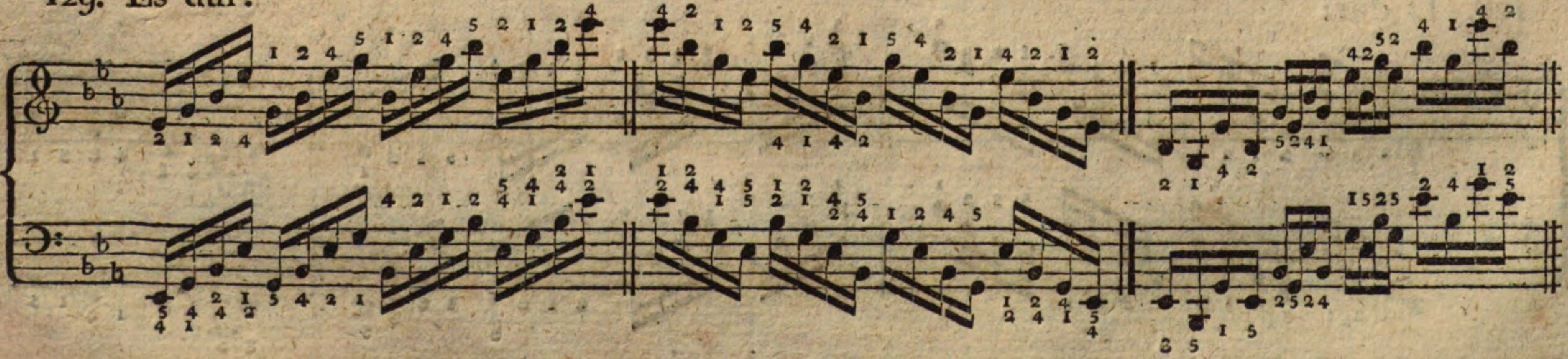
126. D dur:



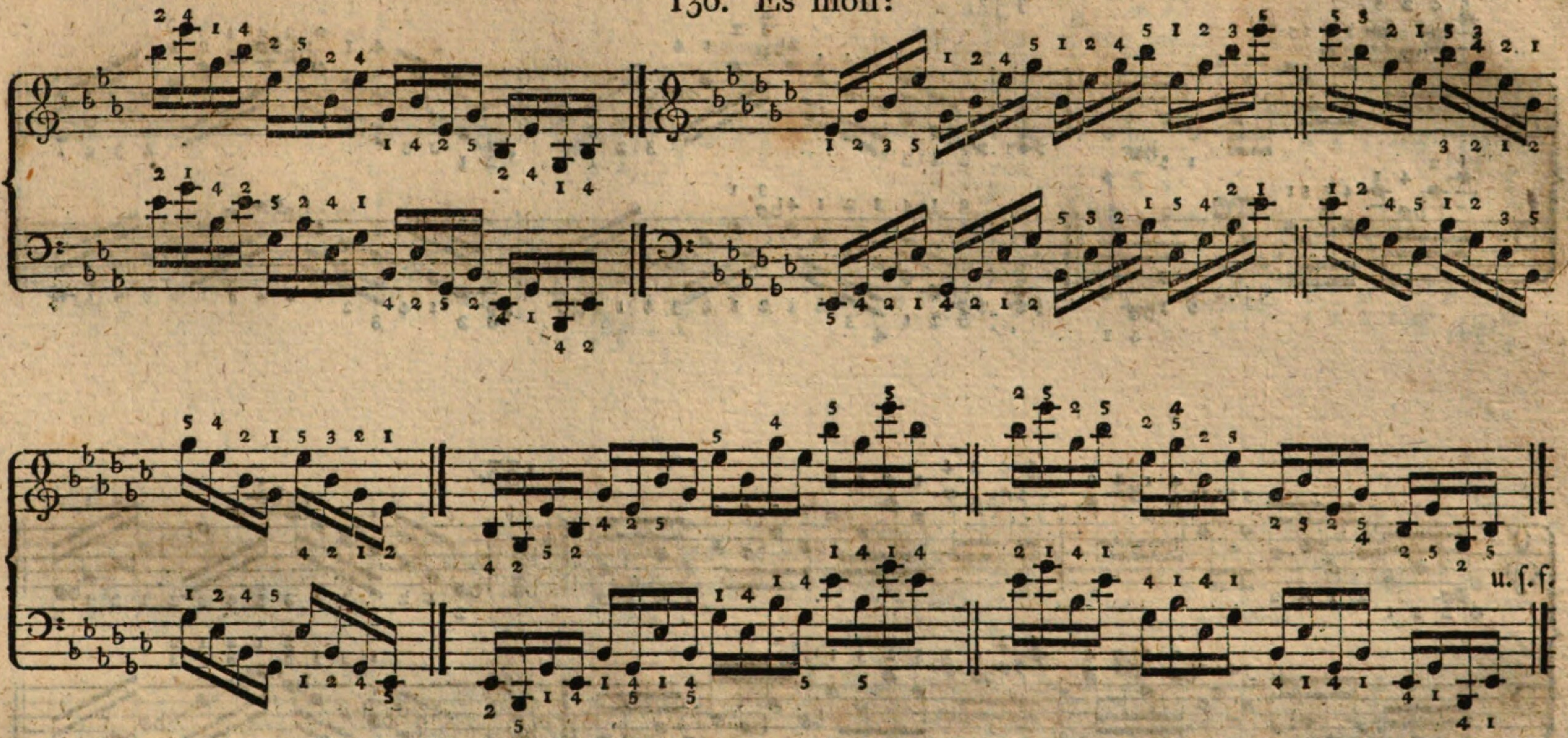


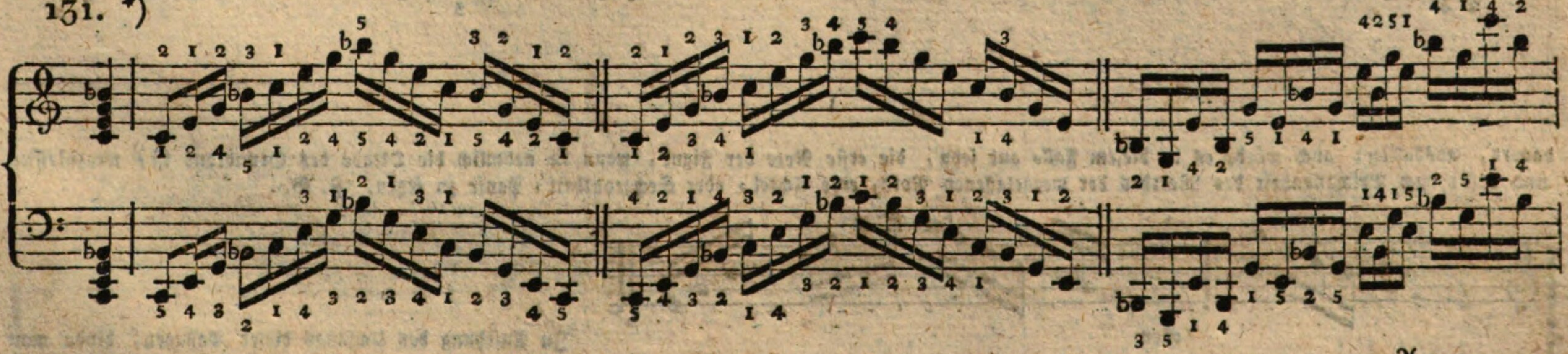

129. Es dur:



## 130. Es moll:



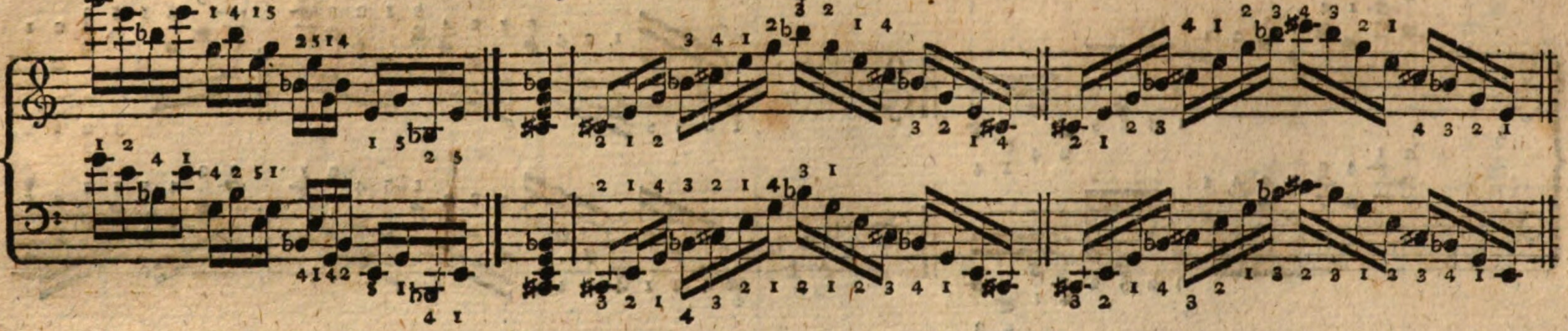

## 131. *)



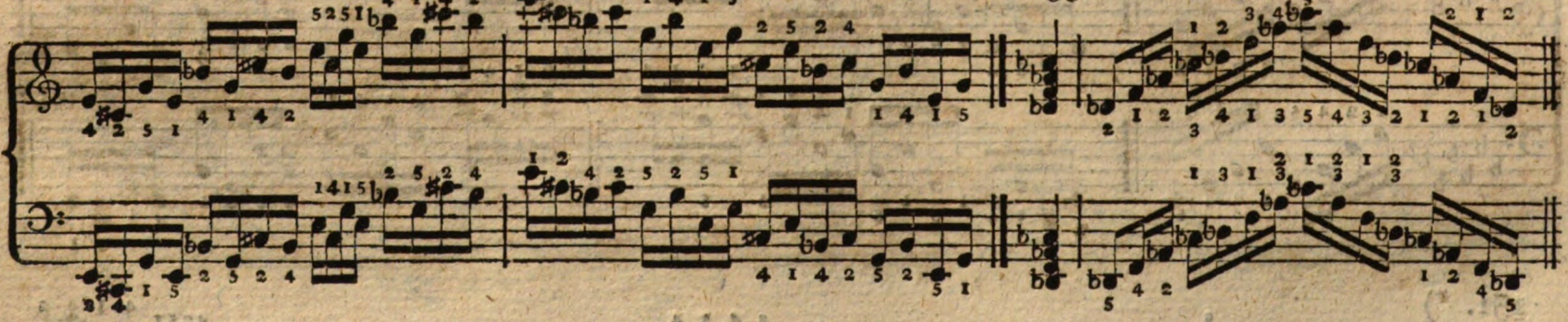
Aa 2

*) Dieſe und alle folgenden, auf den kleinen und verminderten Septimen = Akkord gegründeten Paſſagen, ſpiele man ſo wohl einzeln, als auch mit beyden Händen zugleich. Bey der Uebung mit der rechten Hand allein, kann man im Baſſe auch die Grundnote anſchlagen, und ſo lange als die Paſſage

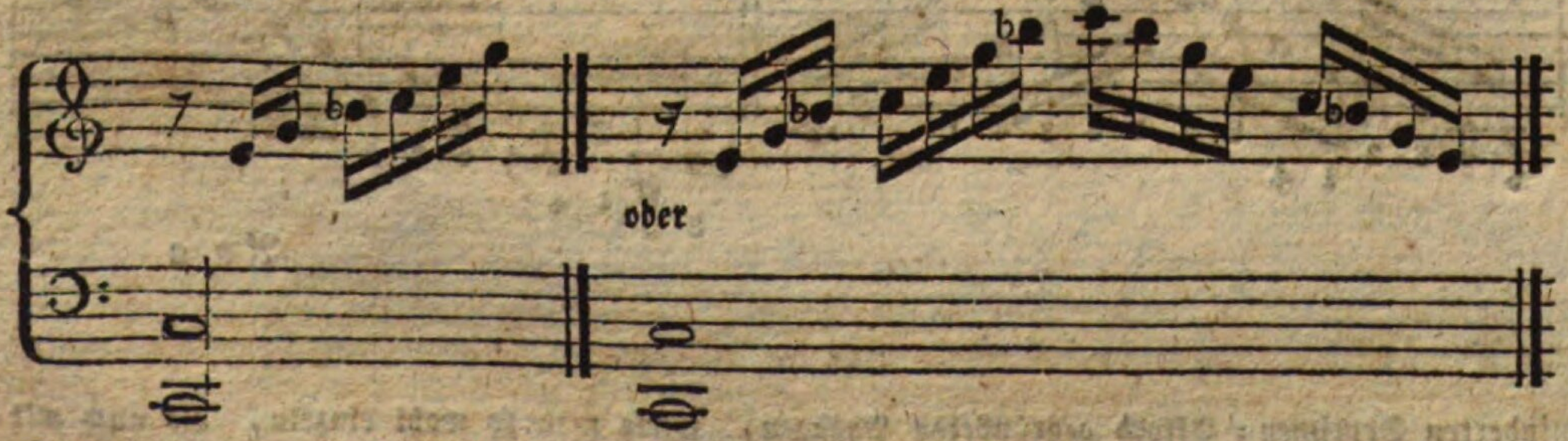
132.



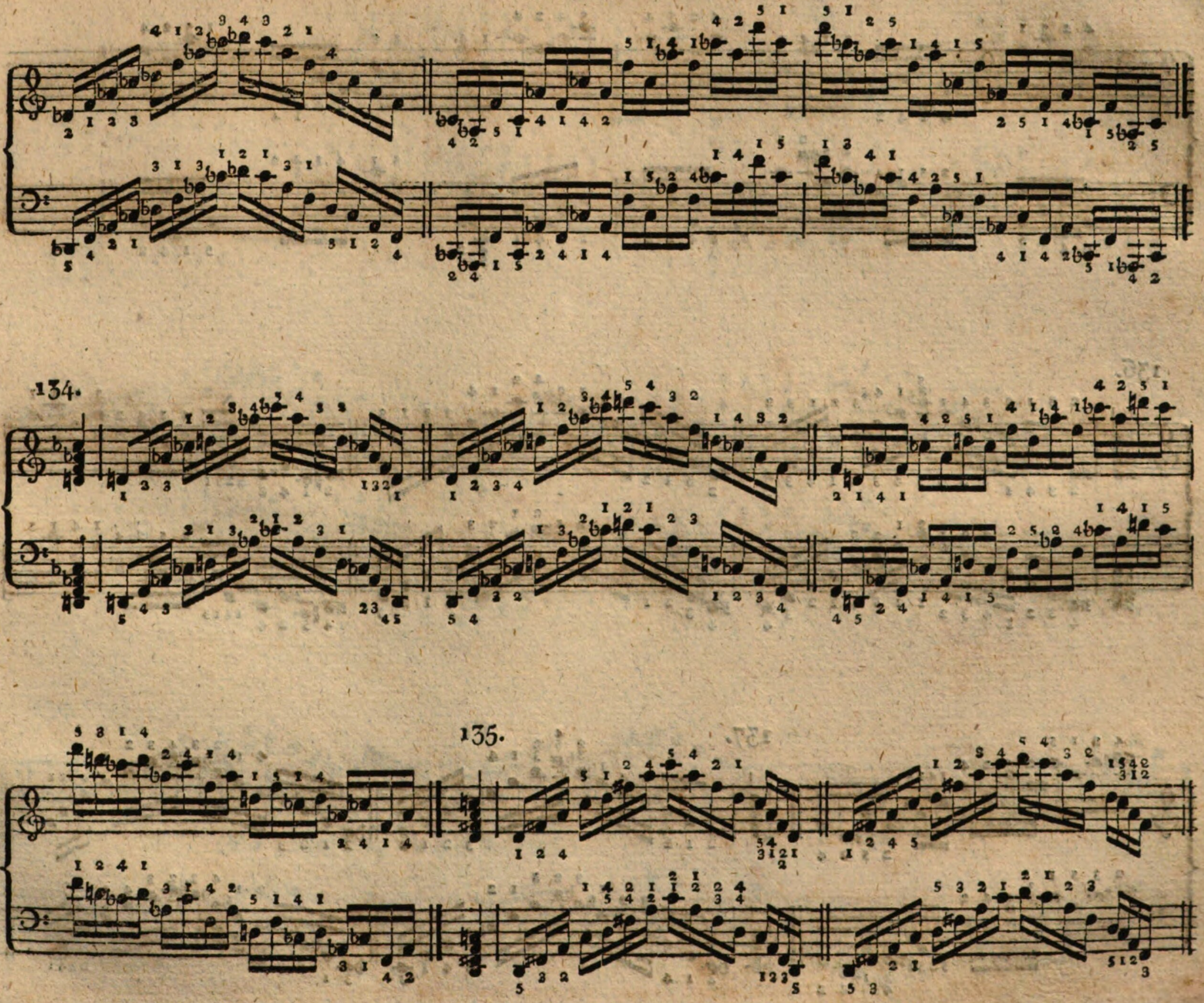
133.

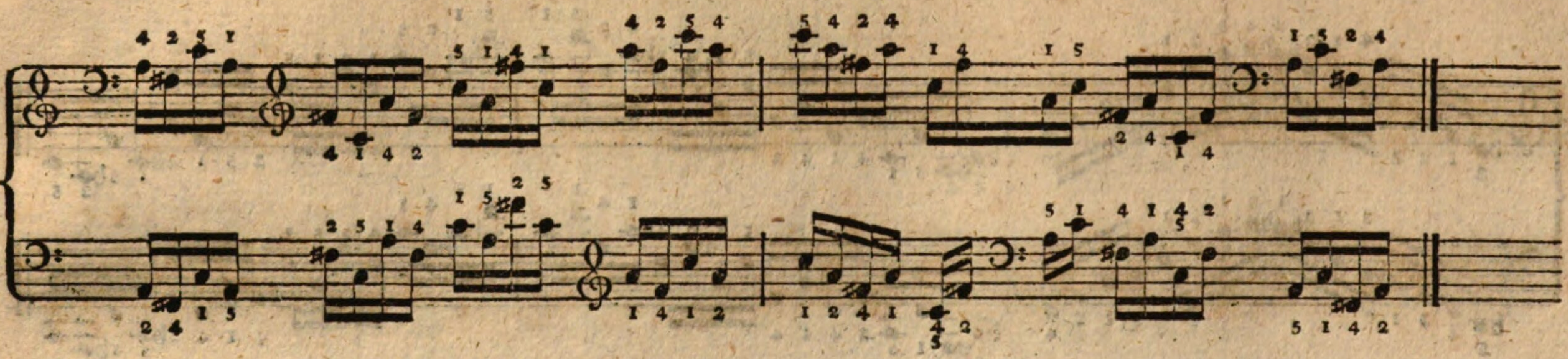


dauert, aushalten; auch würde es in dieſem Falle gut ſeyn, die erſte Note der Figur, wenn ſie nehmlich die Oktave des Grundtons iſt, wegzulaſſen, und dafür nach Beſchaffenheit des Werthes der weggelaſſenen Note, eine Achtel- oder Sechzehntheil-Pauſe zu ſetzen. Z. B.

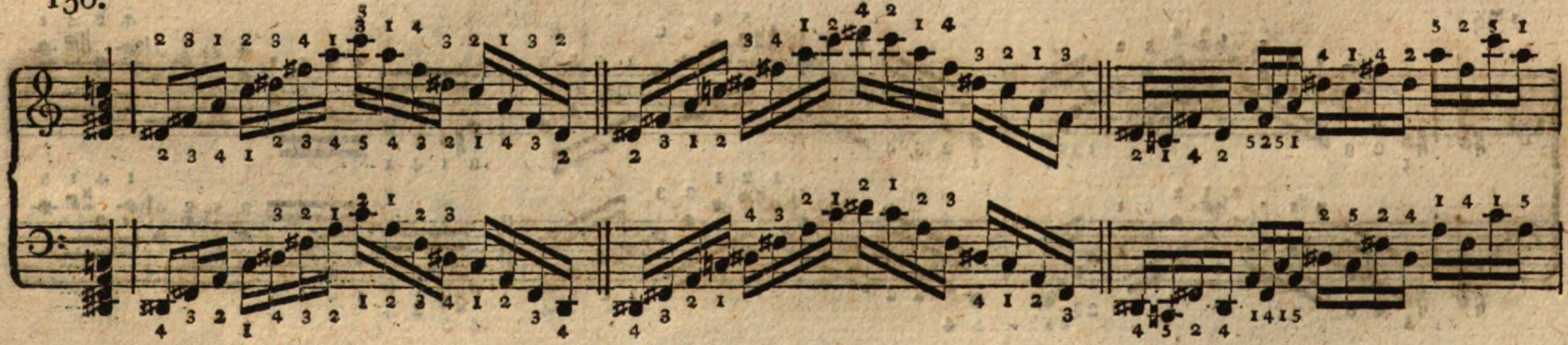


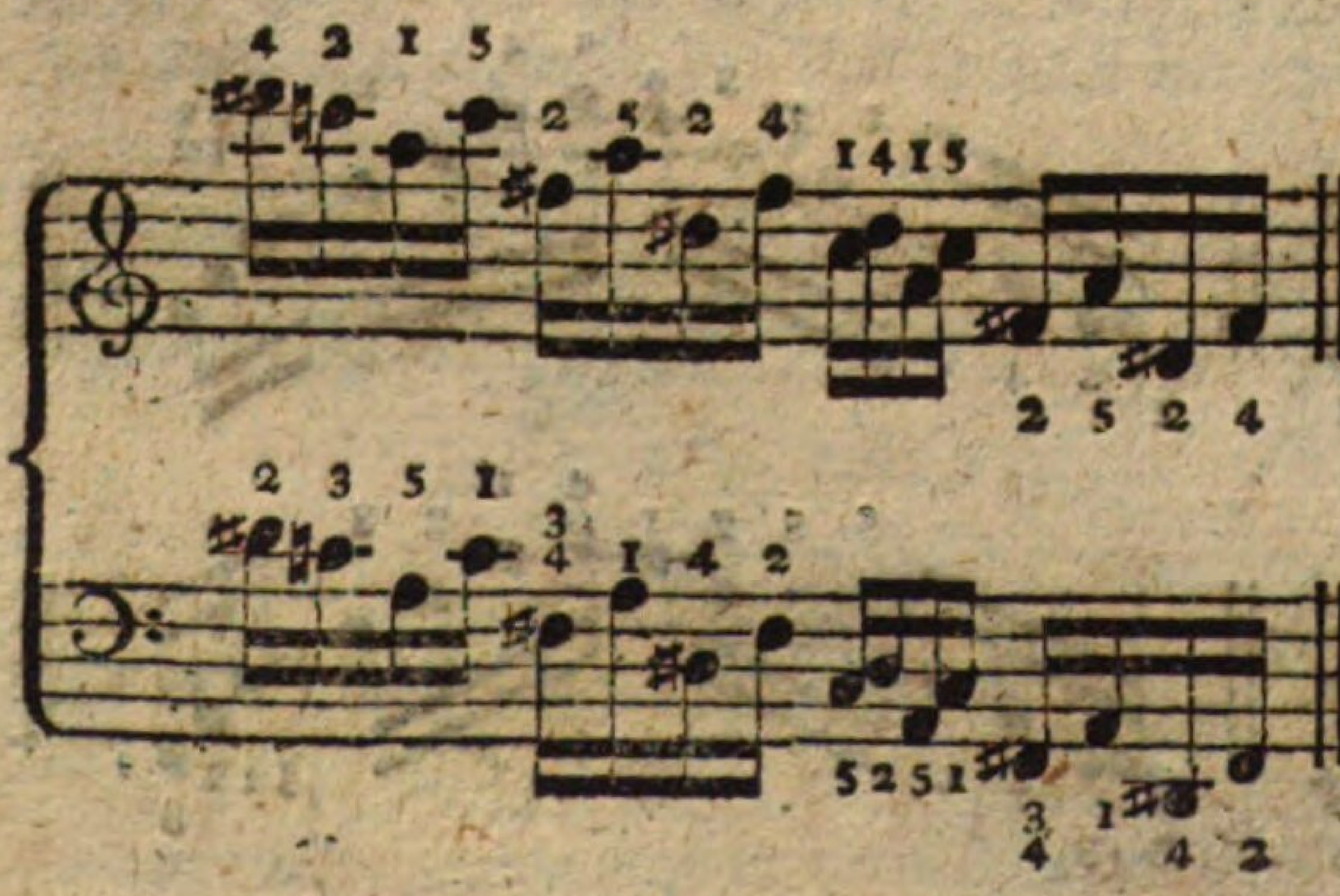

In Anſehung des Umfangs dieſer Paſſagen, binde man ſich keineswegs an die Vorſchrift, ſondern ſpiele ſie durch mehrere Oktaven; auch fange man ſie mit jeder Note des zum Grunde liegenden Akkordes an.


134.
135.

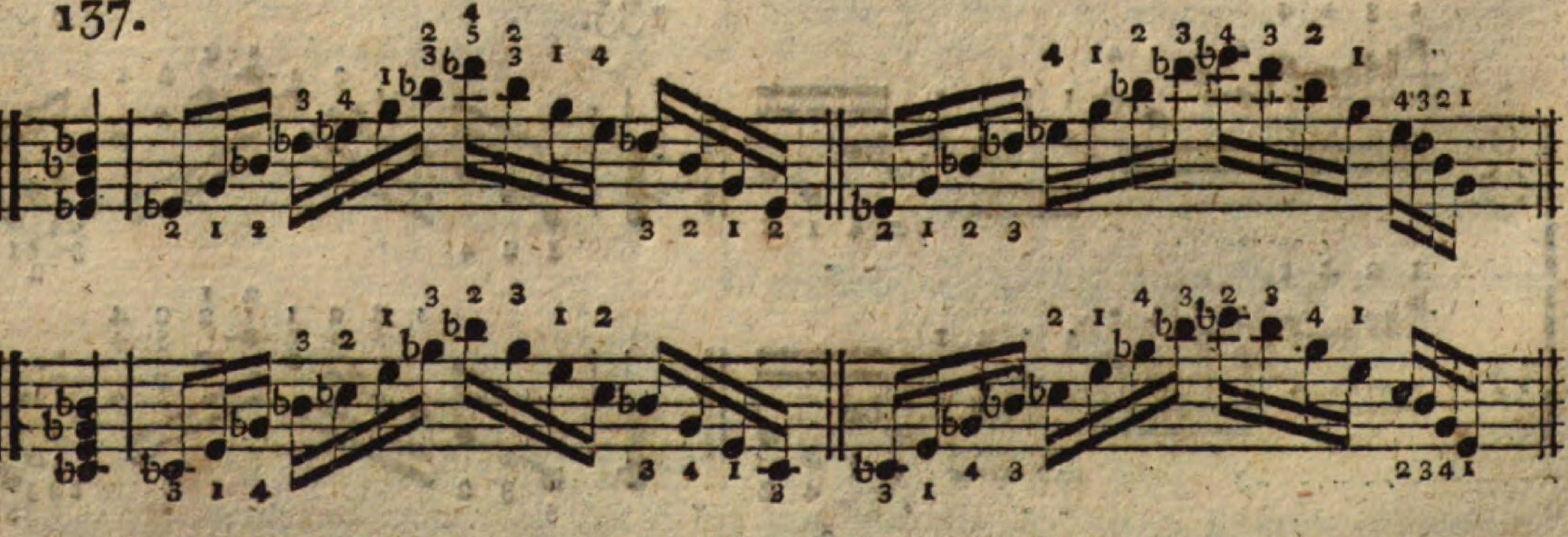


136.

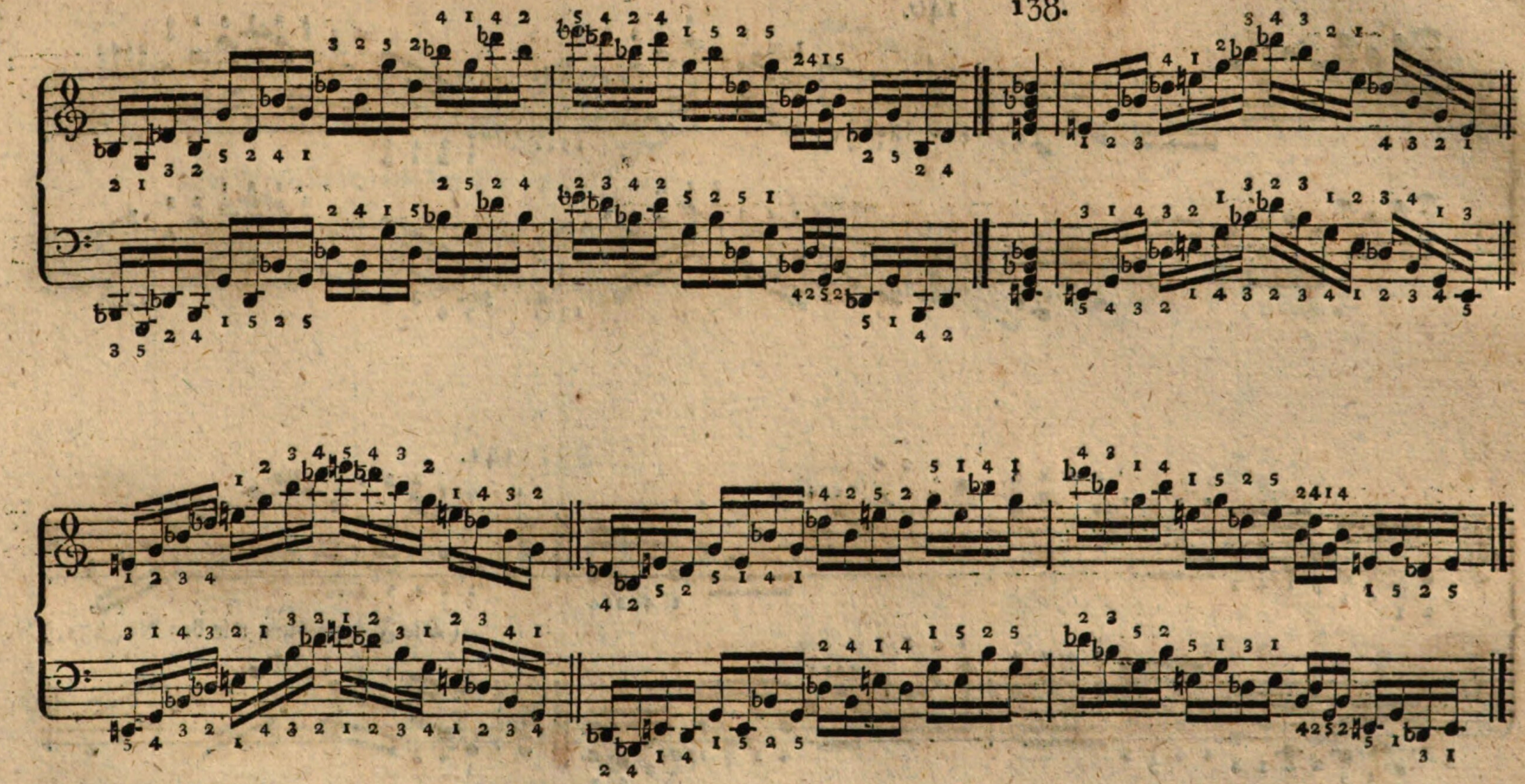




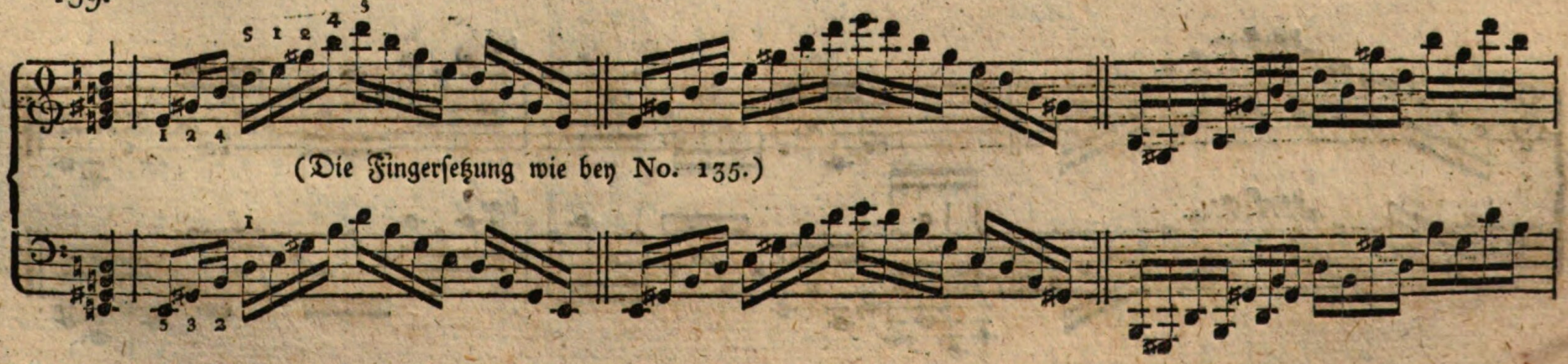
137.



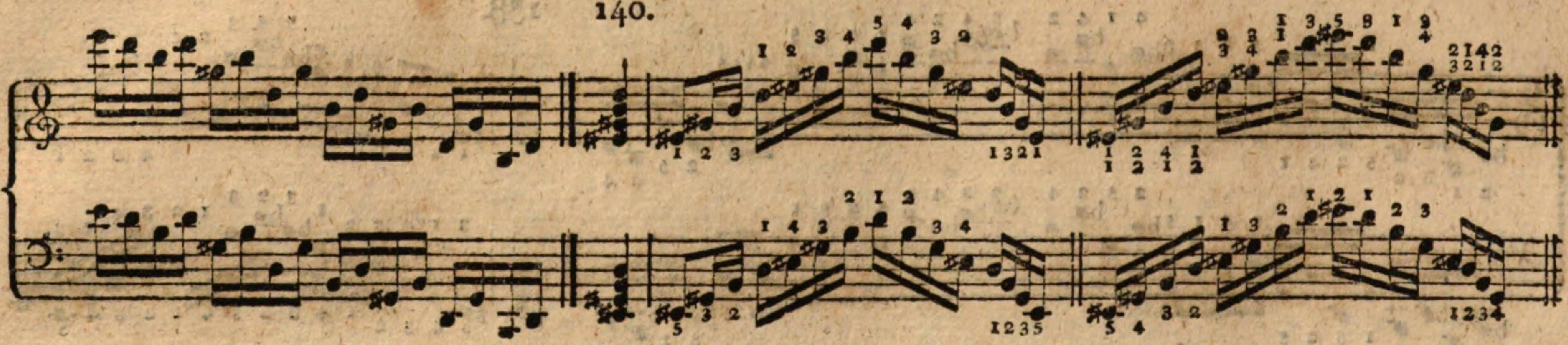
138.



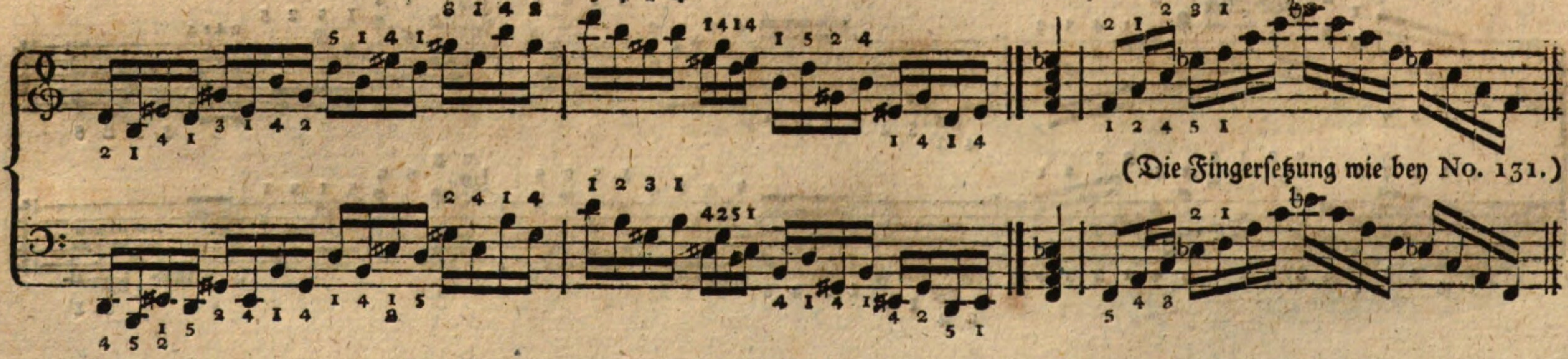
139.

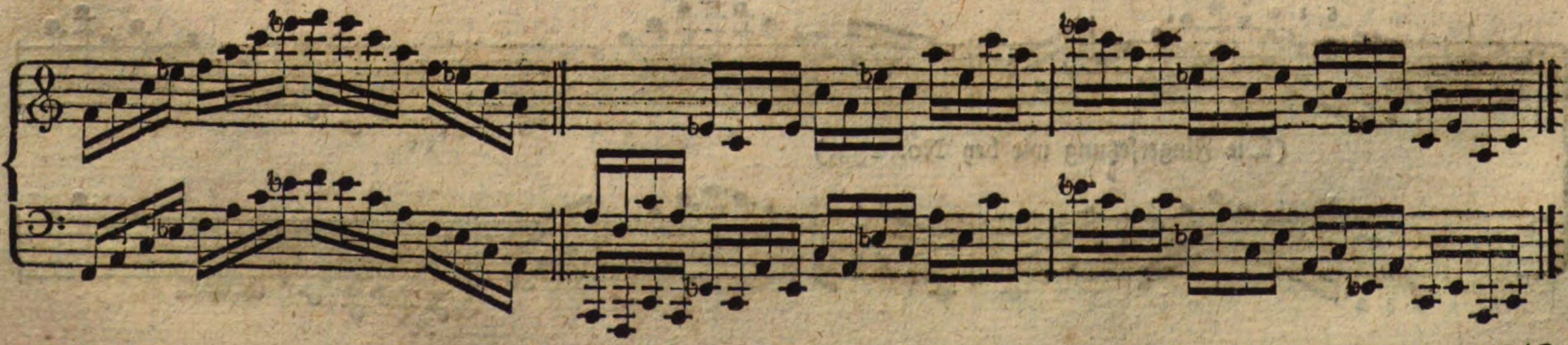


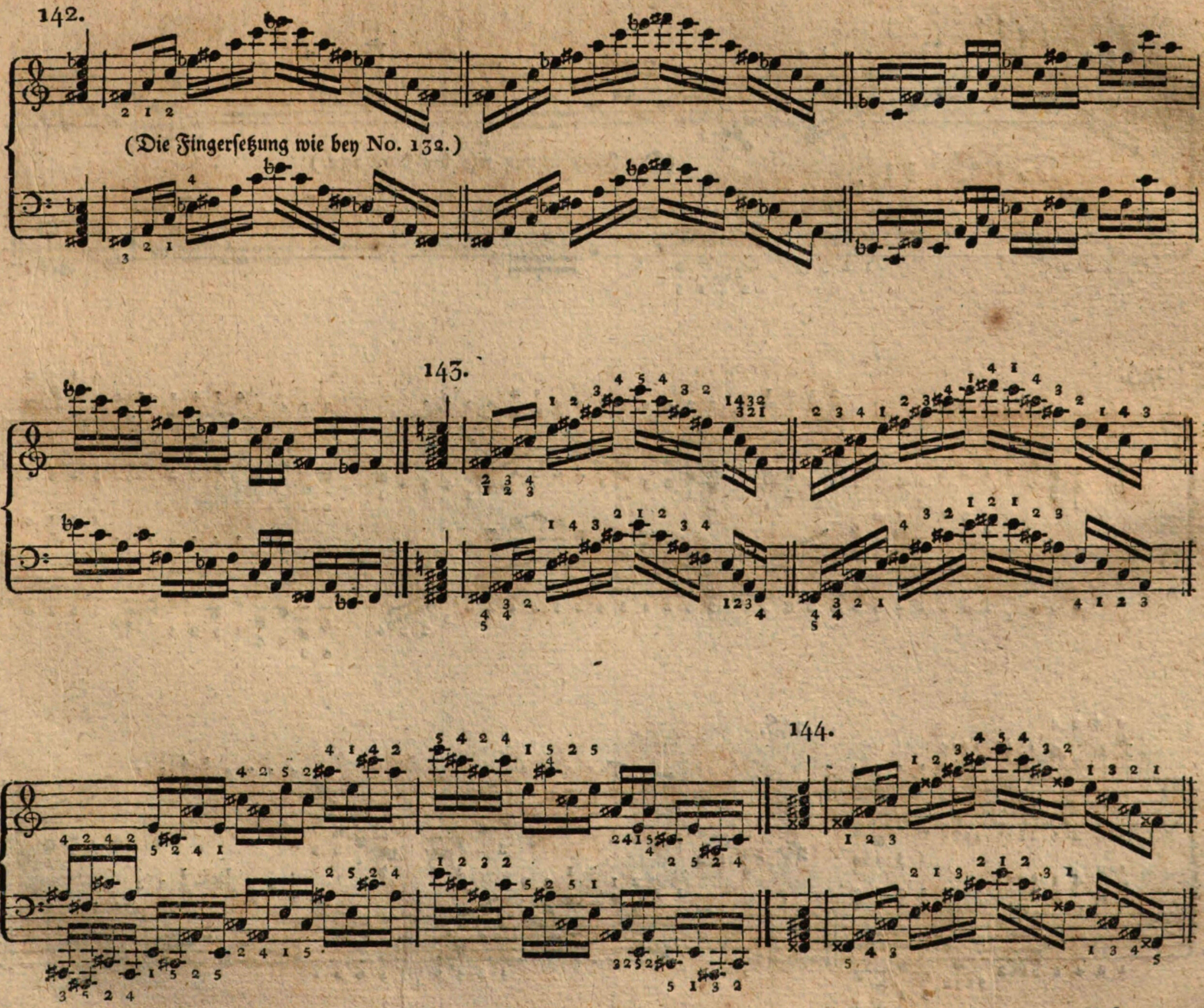
140.

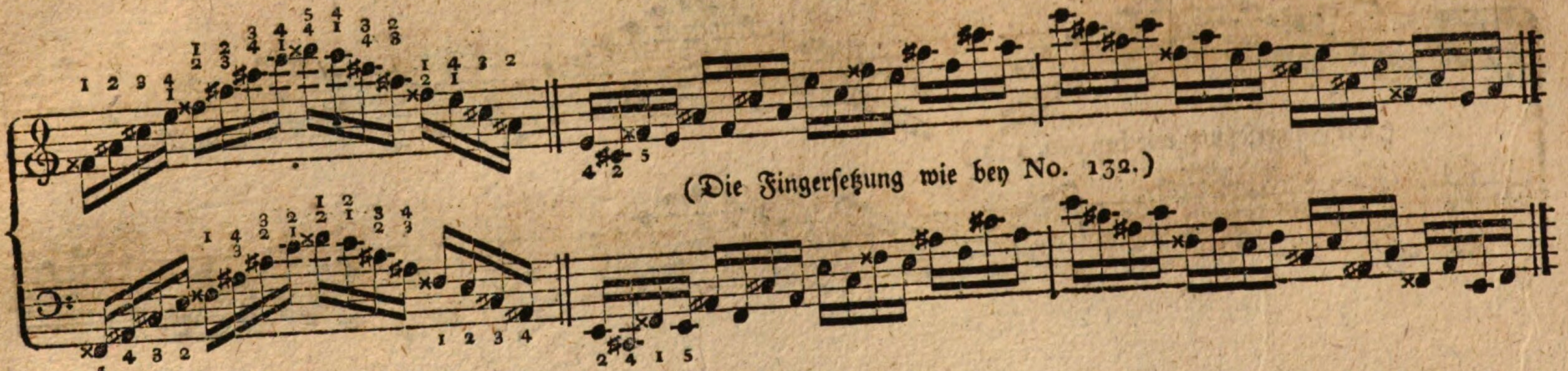


141.

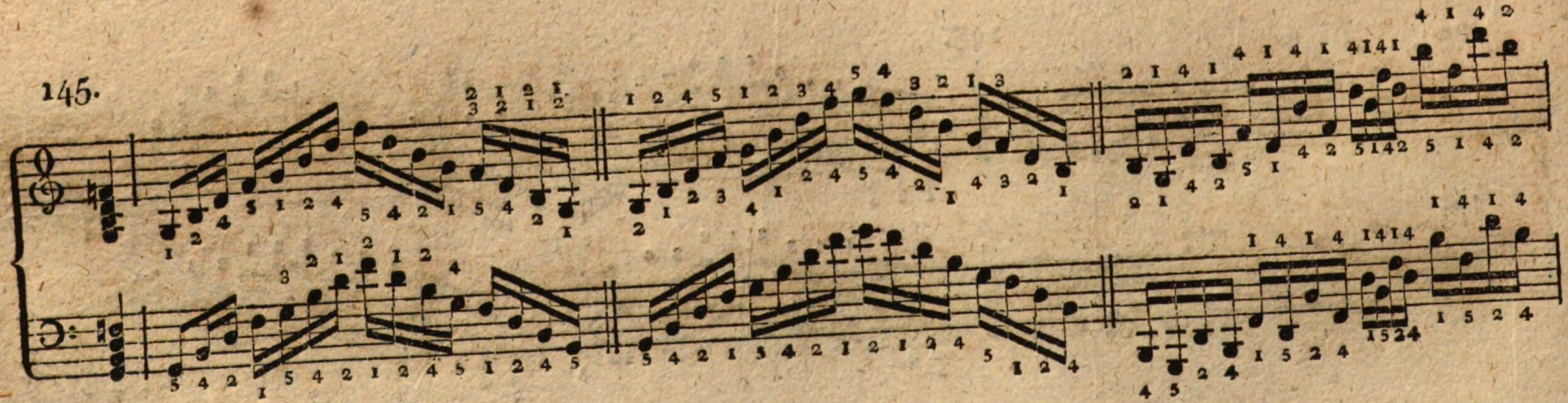


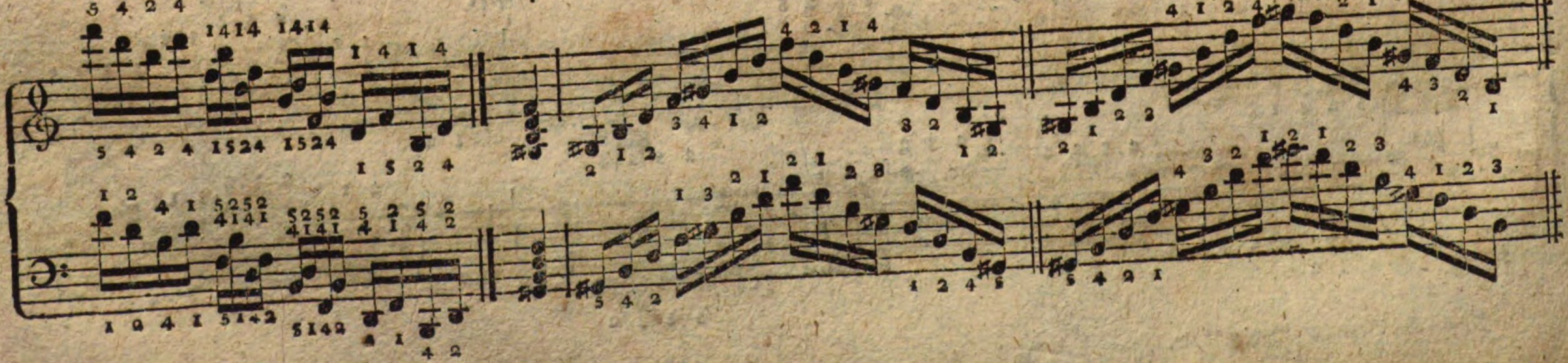

142.
(Die Fingerſetzung wie bey No. 132.)
143.
144.



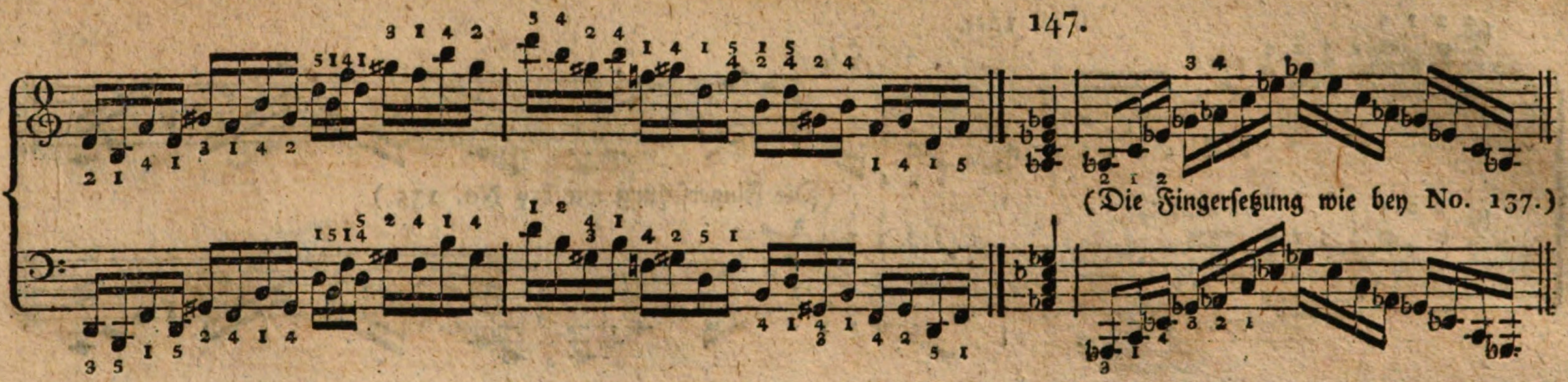

145.

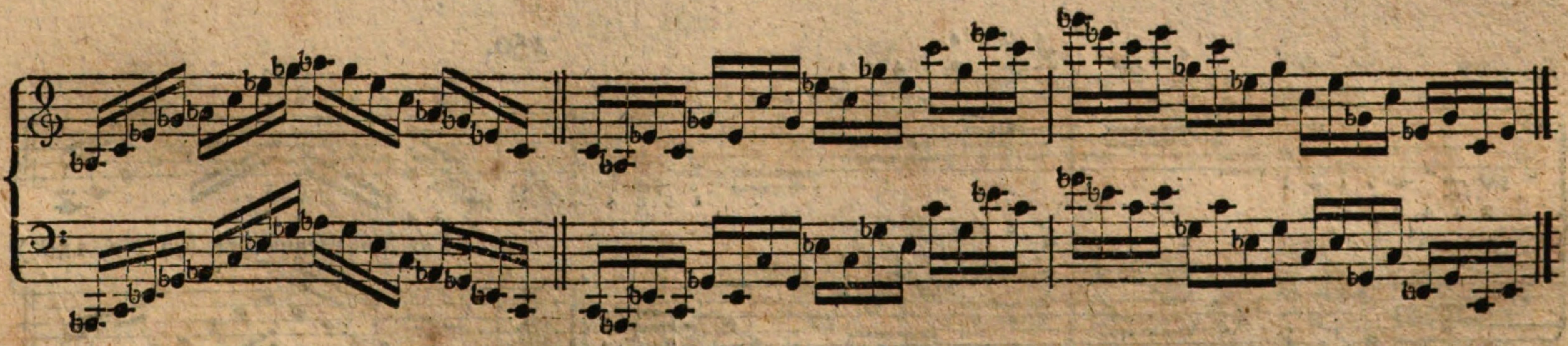


146.

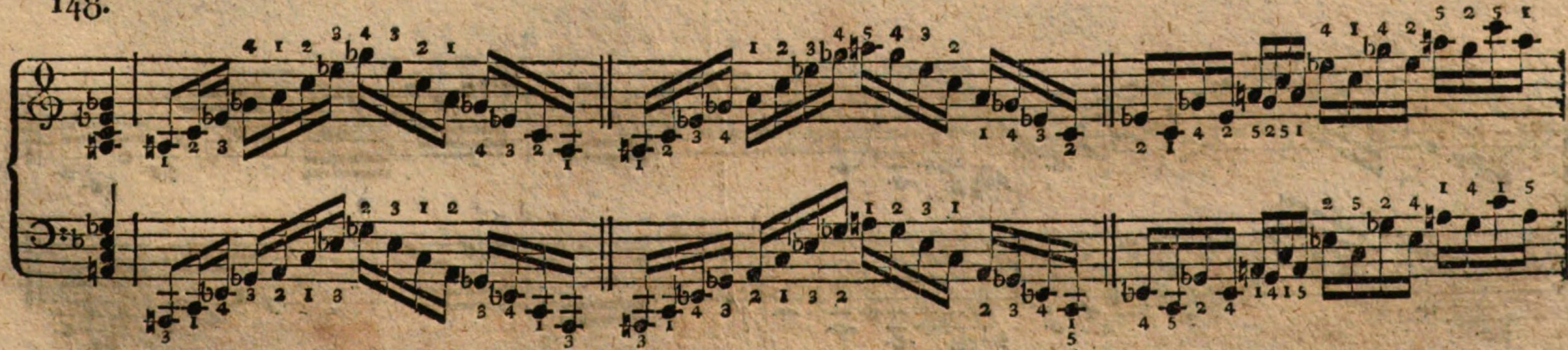


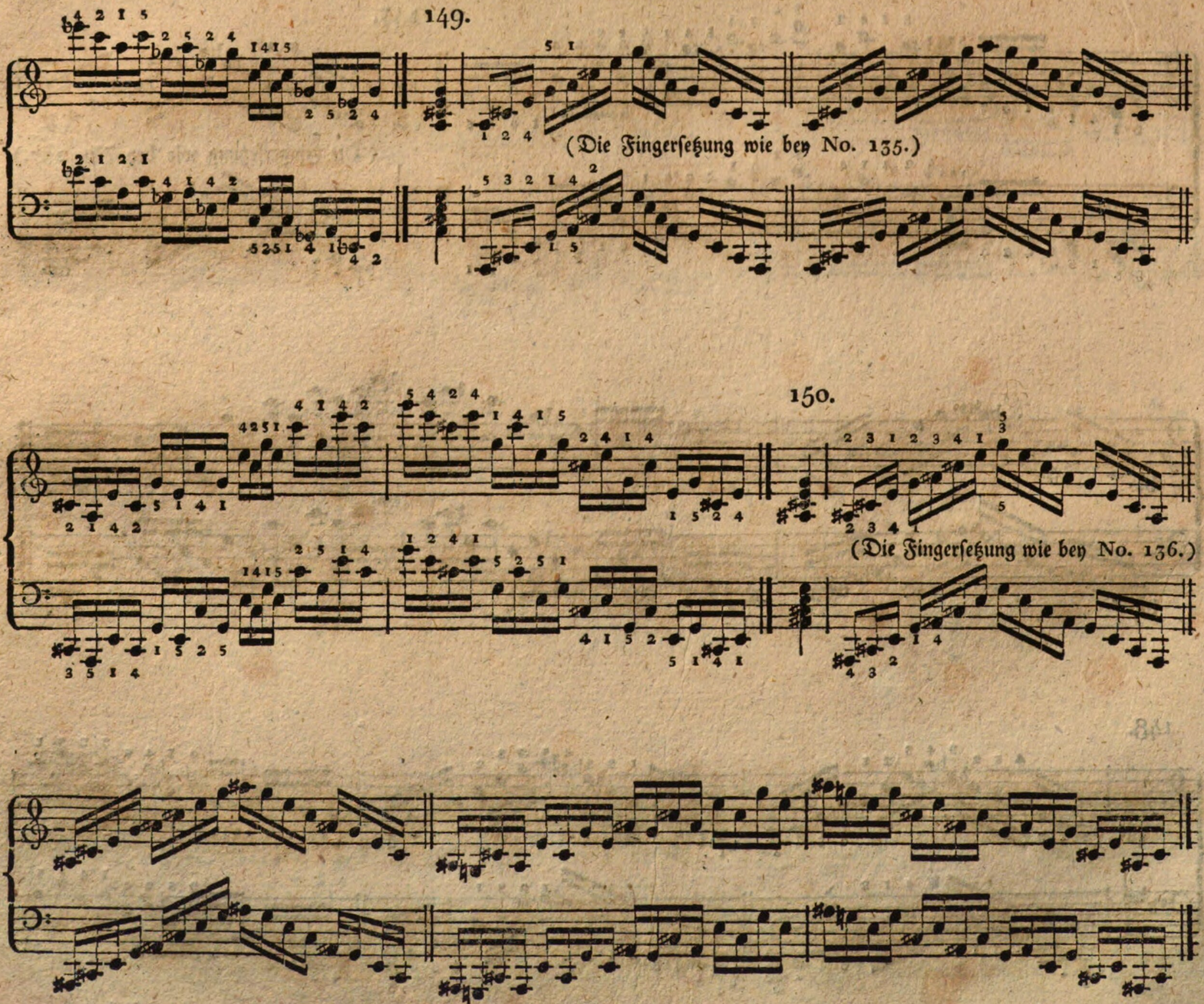
147.

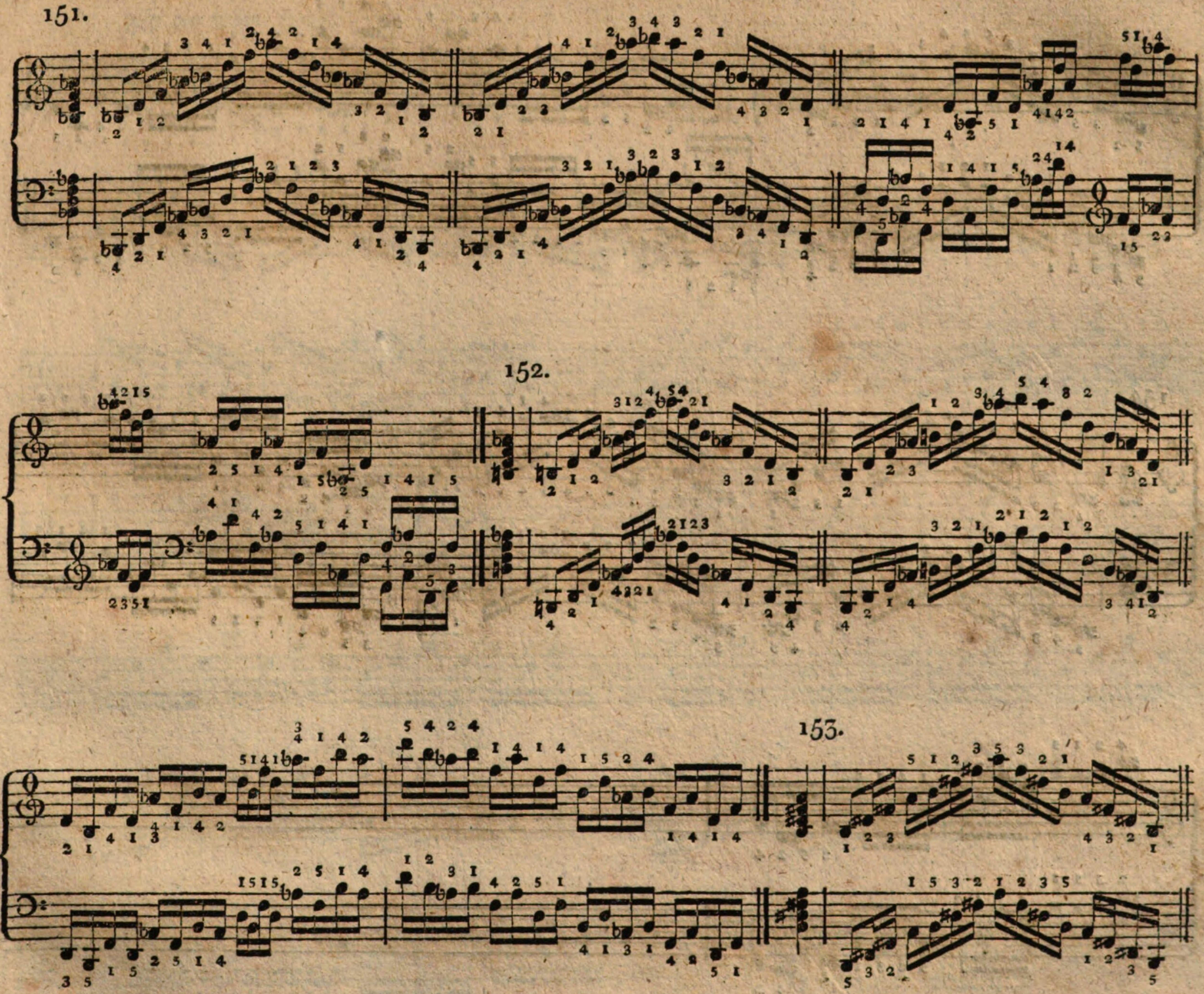


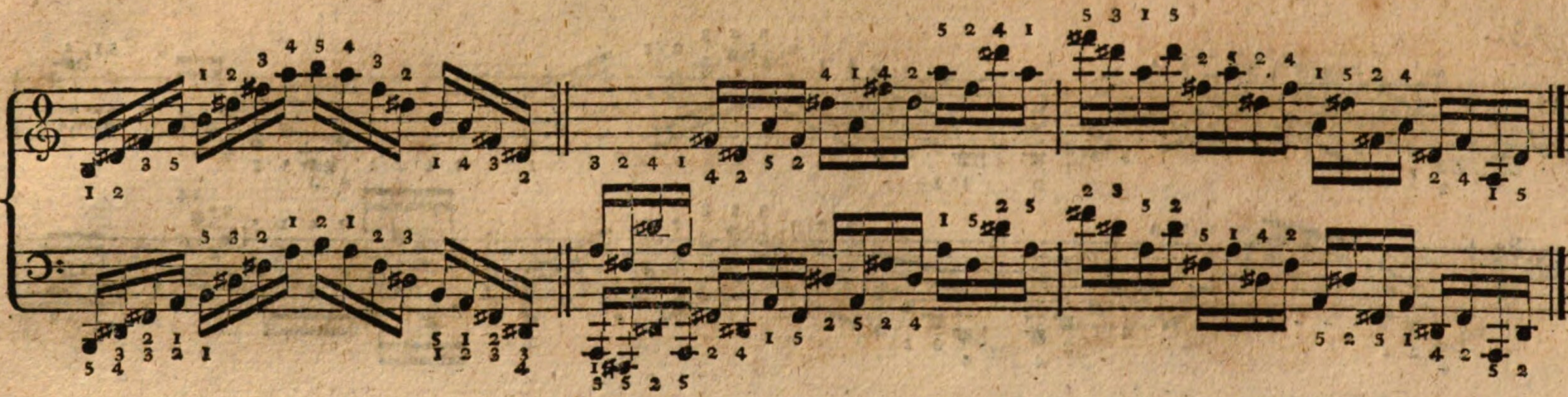



148.

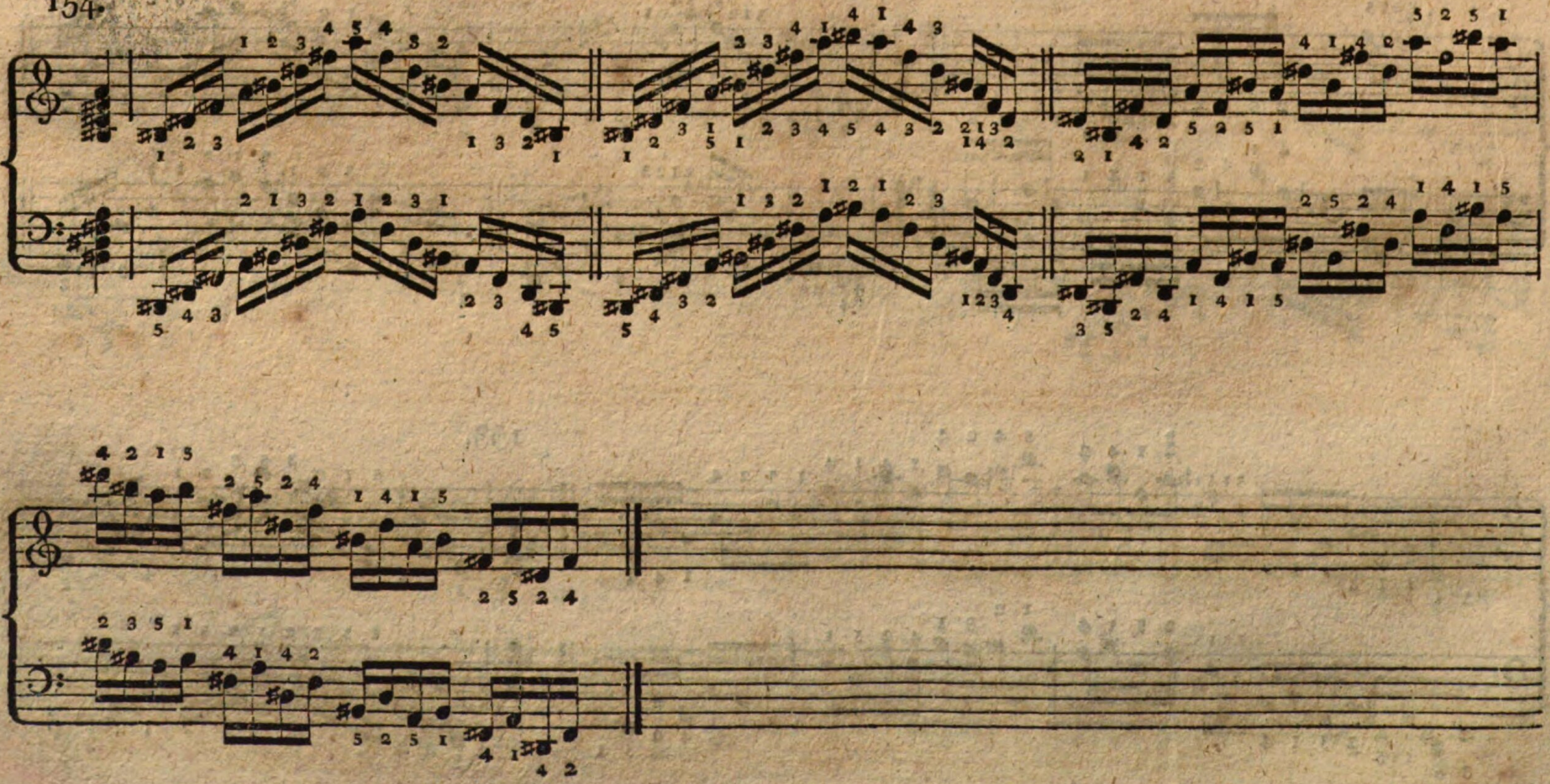



149.
(Die Fingerſetzung wie bey No. 135.)
150.
(Die Fingerſetzung wie bey No. 136.)

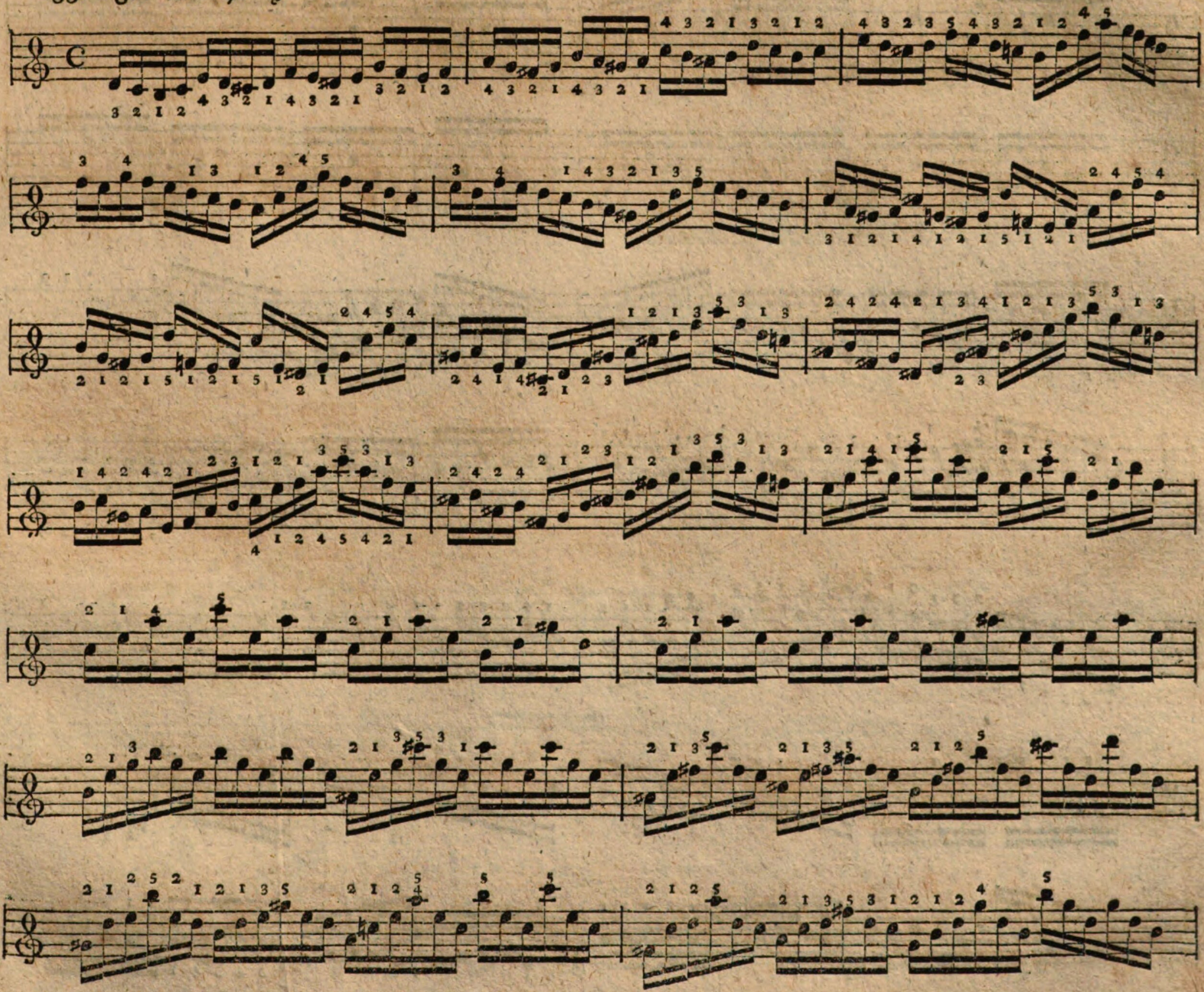

151.
152.
153.

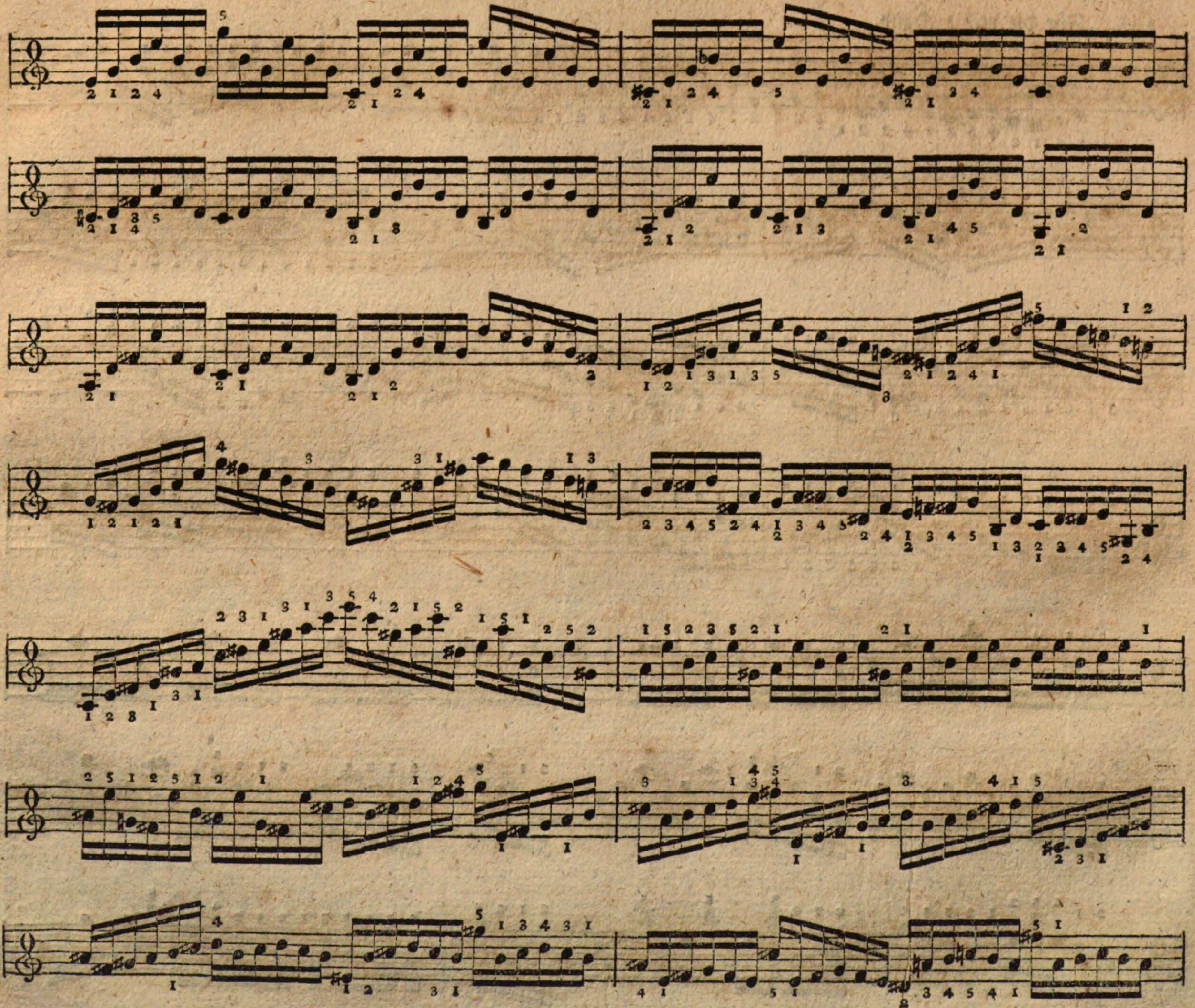


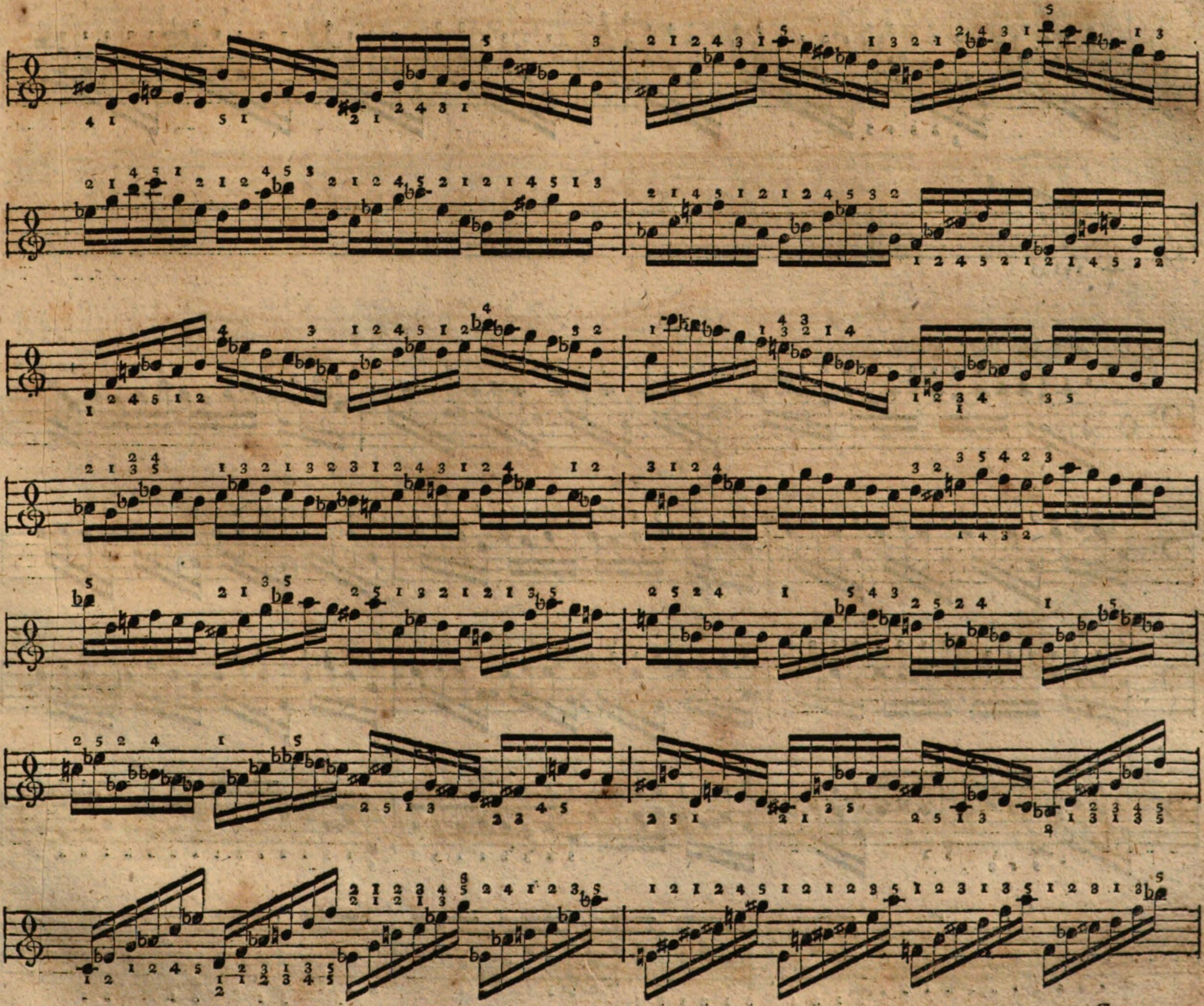
154.

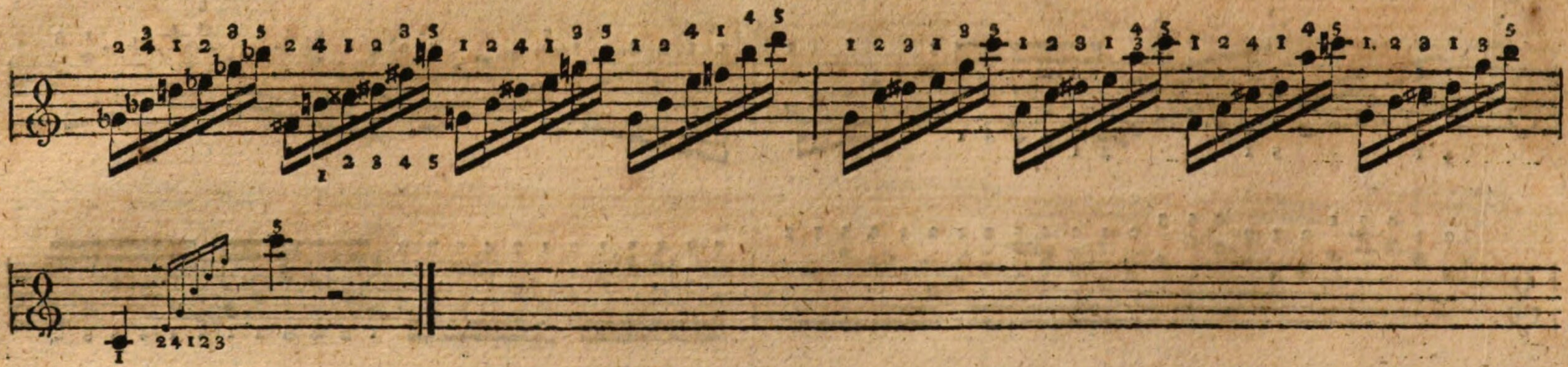


155. Für die rechte Hand.

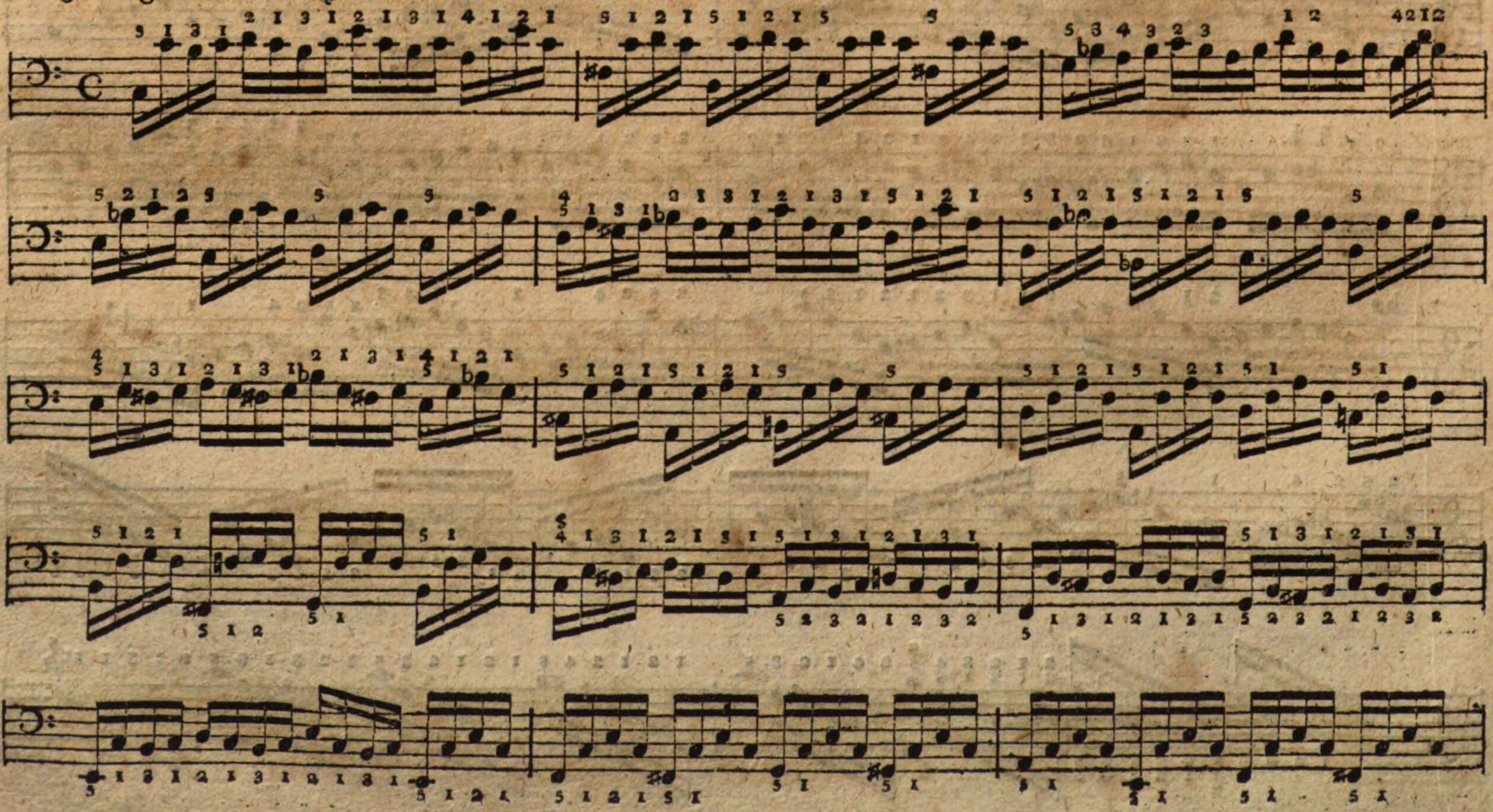


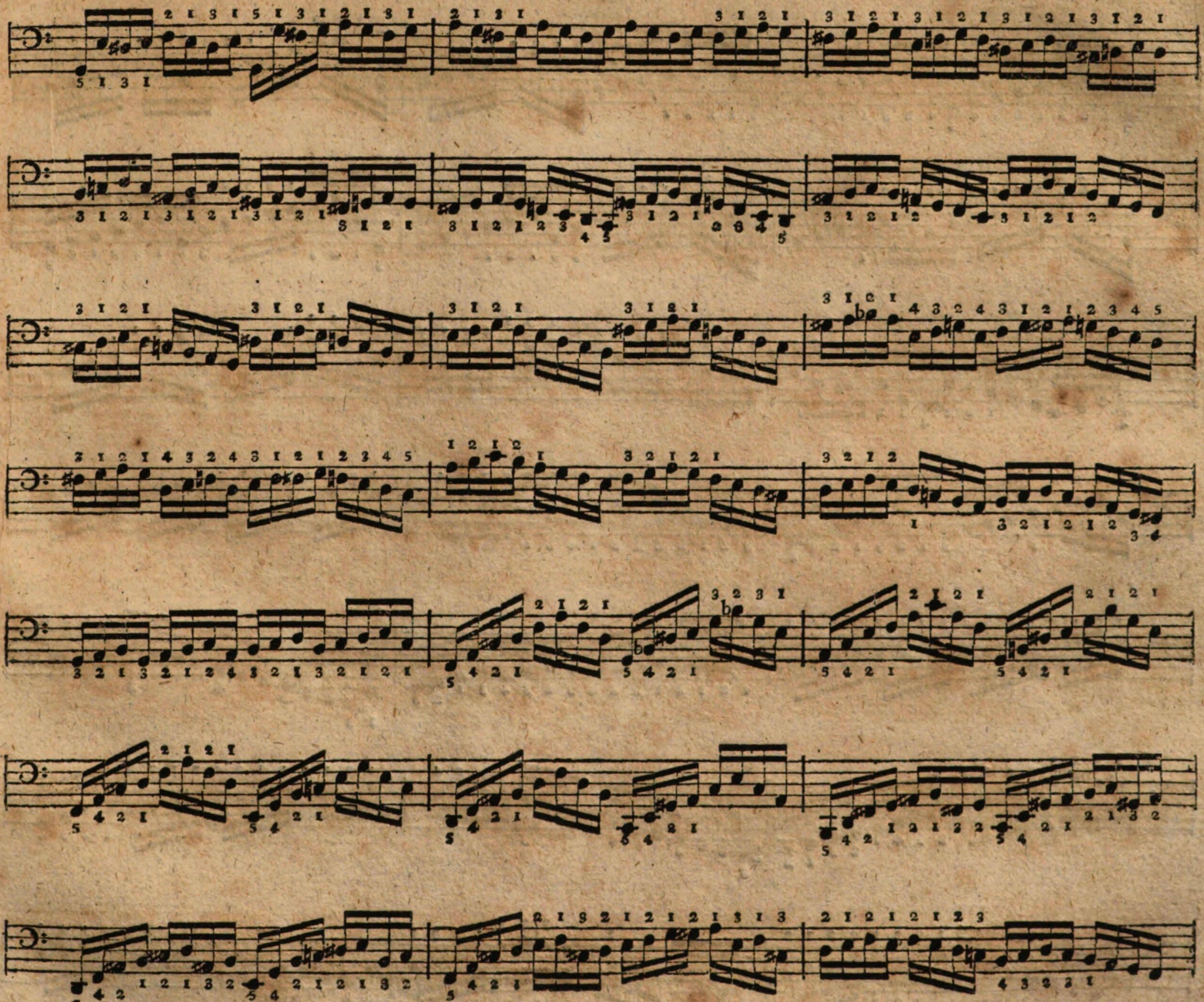


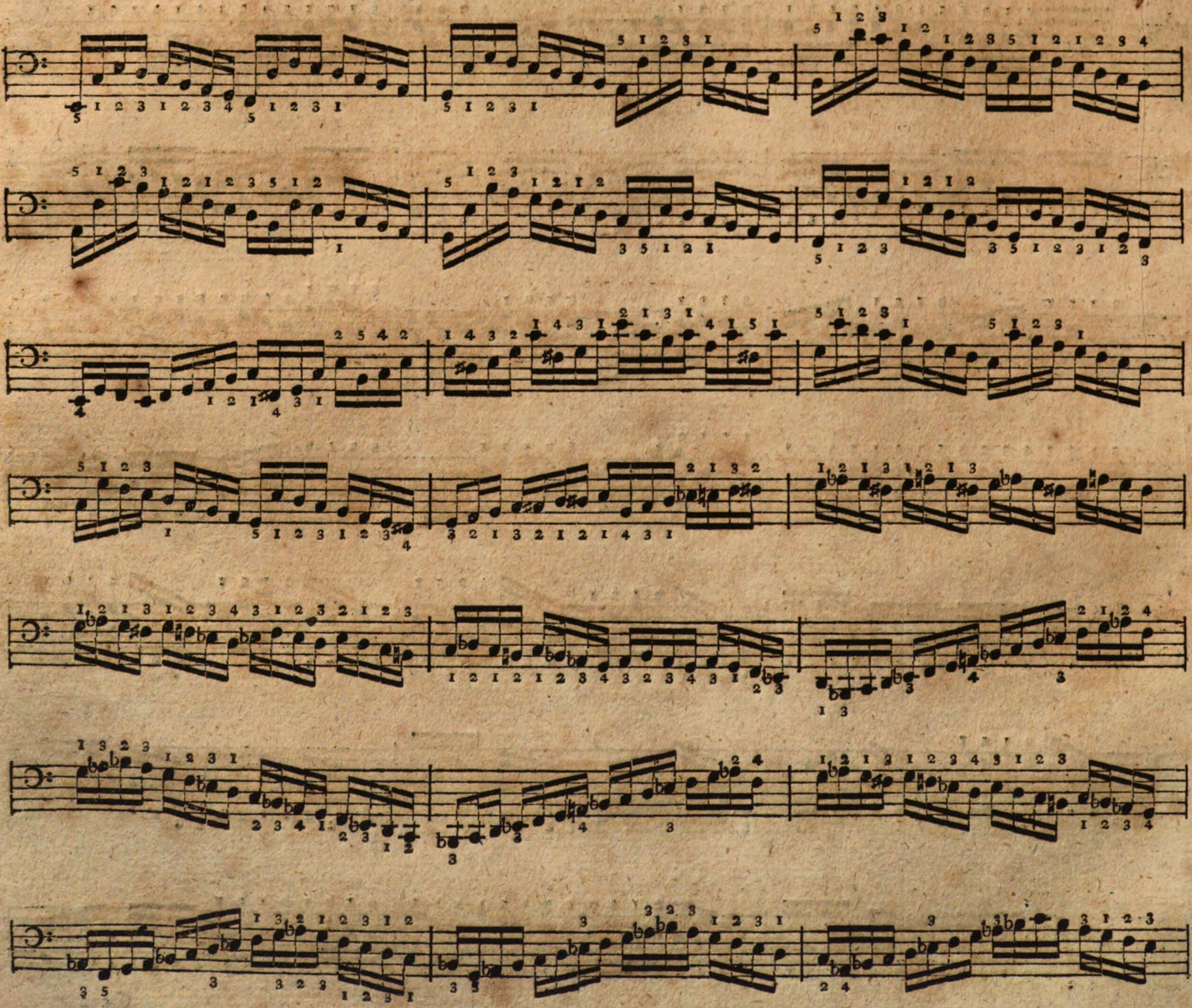


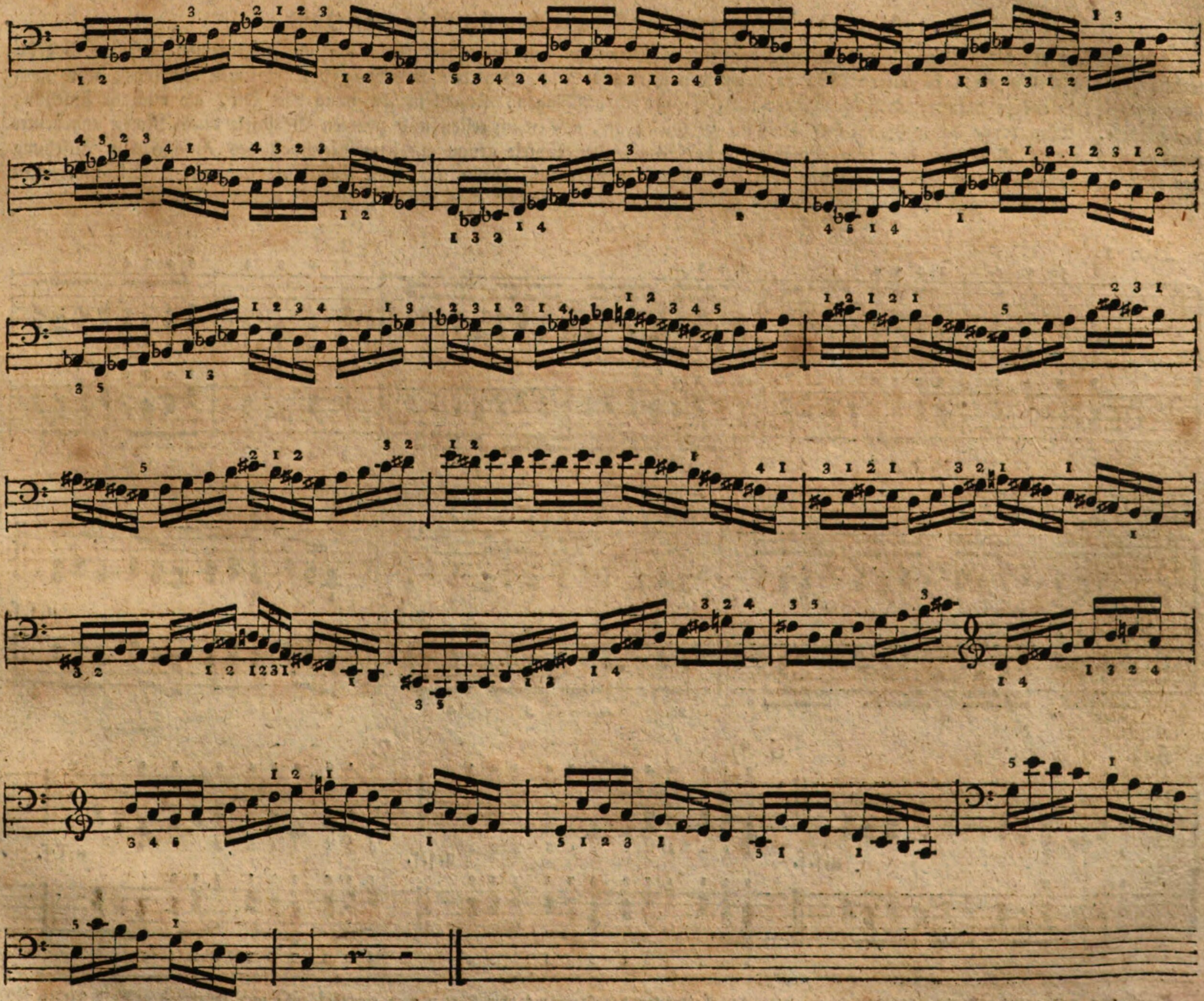


156. Für die linke Hand.



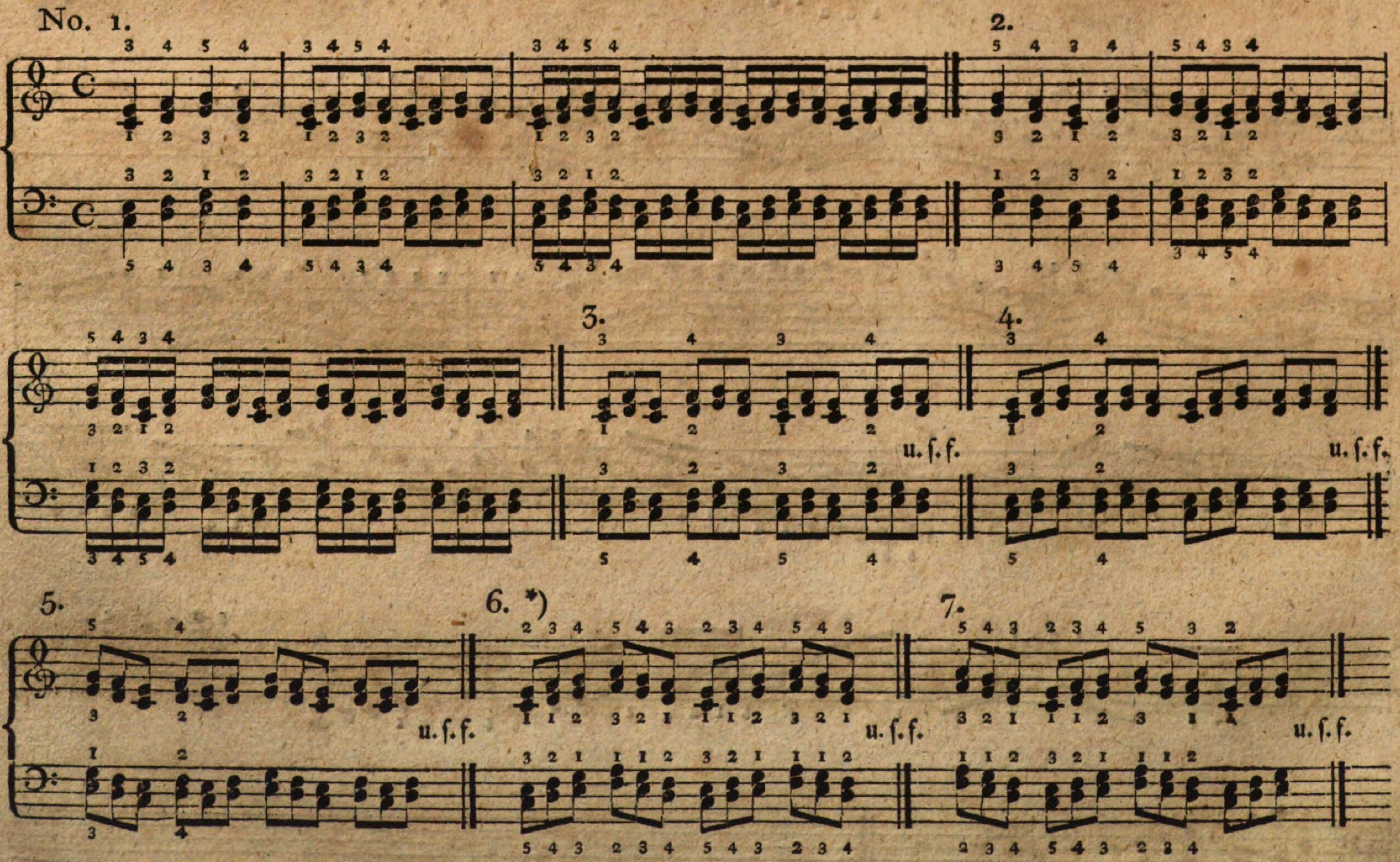




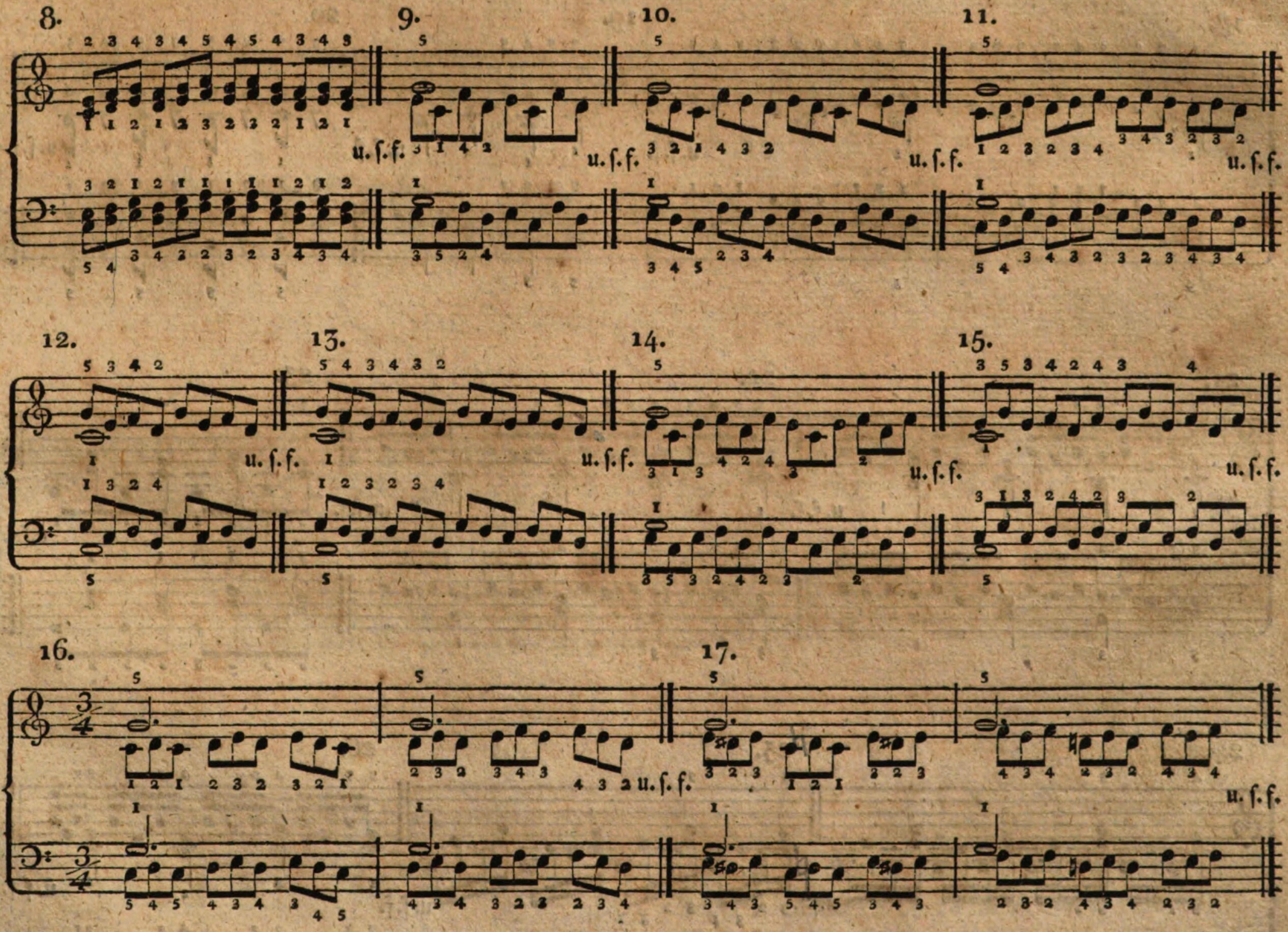


## Zweyſtimmige Uebungen der Finger bey ſtillſtehender Hand.

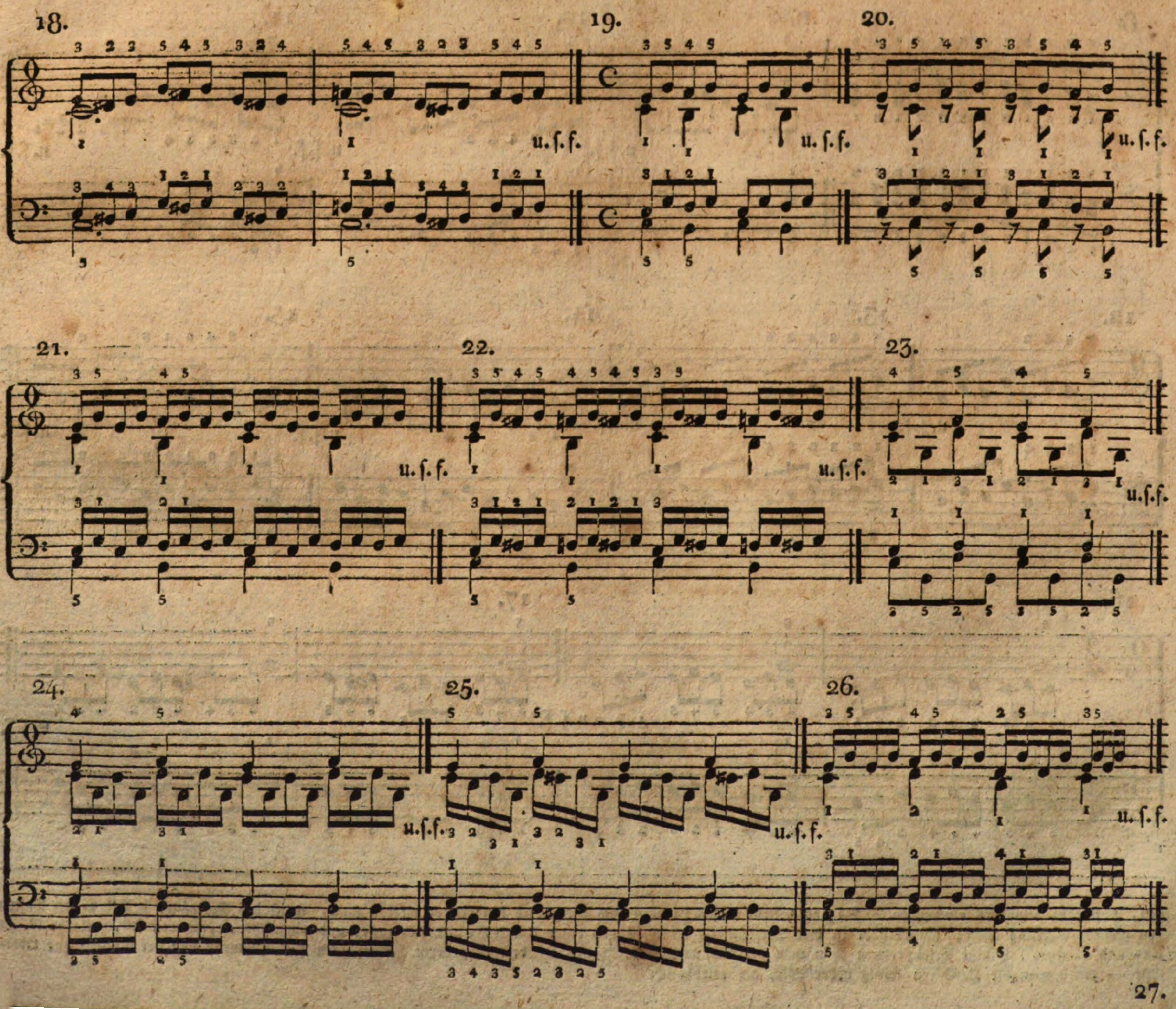
In Abſicht auf die Haltung der Hand und der Finger gelten bey den folgenden Uebungen im Allgemeinen dieſelben Regeln, welche bey den einſtimmigen Uebungen (S. 52.) gegeben worden ſind. Bey der Ausübung der folgenden Beyſpiele achte man aber noch ins beſondere darauf, daß die Finger nicht ungleich anſchlagen, ſowohl in Anſehung der Zeit, als auch in Anſehung der Stärke. Man fange daher die Stücke langſam zu ſpielen an, wie es im erſten und zweyten Beyſpiele durch Noten angedeutet worden iſt; merke aber auch bey dem allmählig zu beſchleunigenden Spiele genau auf jene Gleichheit des Anſchlags in Anſehung der Zeit und Stärke, und höre ſogleich mit dem geſchwindern Spiele auf, wenn man dieſe Gleichheit vermißt. Erleichtert wird dieſe Beobachtung dadurch, daß bey mehrſtimmigem Spiele die Undeutlichkeit eher auffällt, als bey einſtimmigen Sätzen.

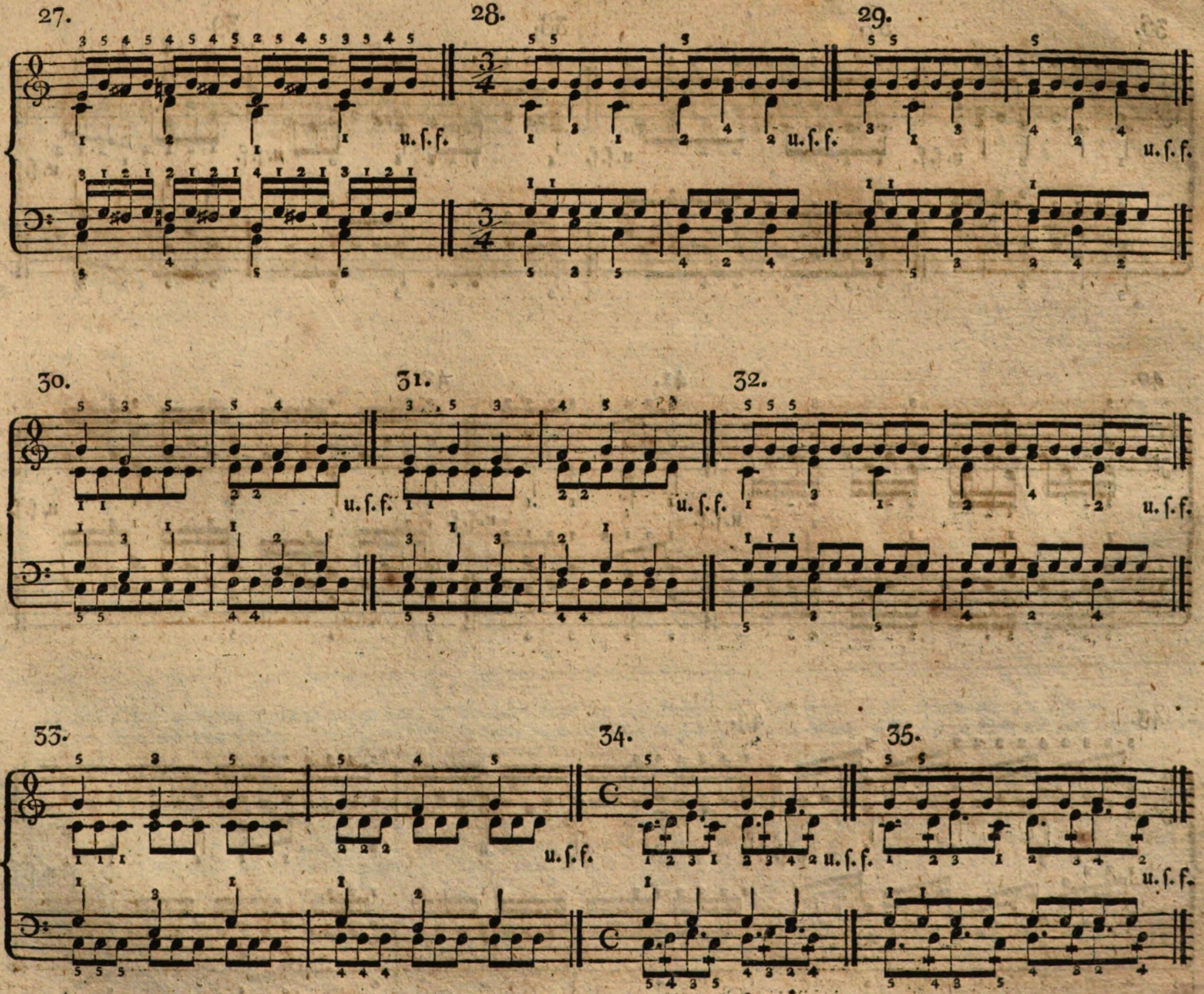


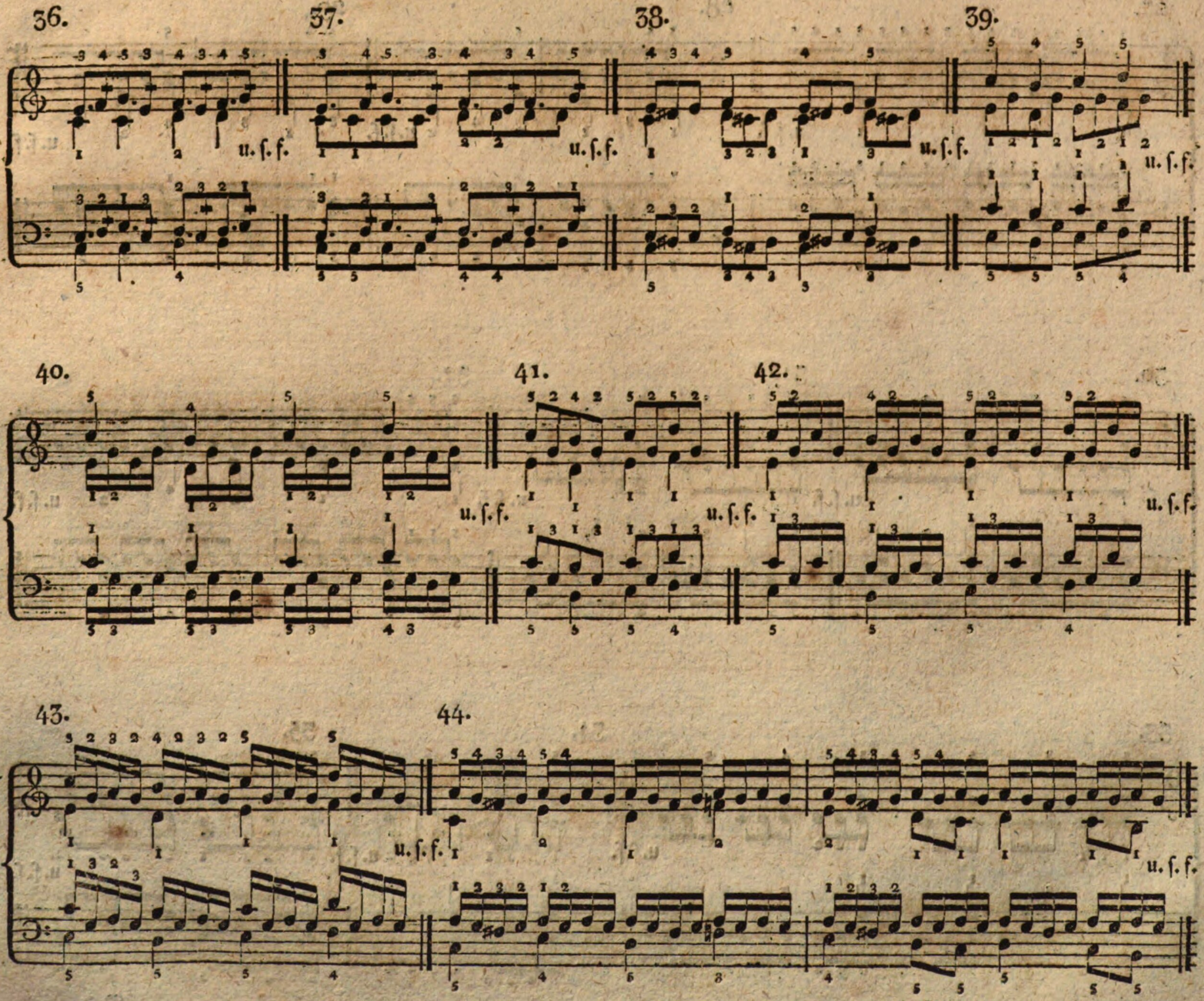

*) Dieſes und andere ähnliche Beyſpiele, wo durch das Fortrücken des Daumens vier Terzen nach einander auf- und abſteigend geſpielt werden kön-



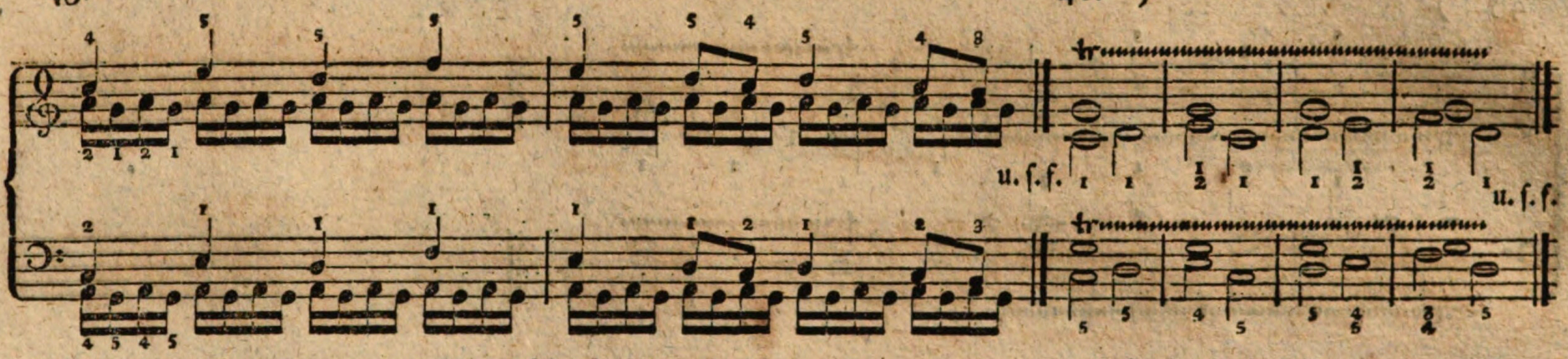

nen, ſind ganz beſonders einzuüben. Da das Gelenk dieſes Fingers nach der Seite hin bewegt werden kann, ſo iſt das Fortrücken deſſelben bey Taſten von gleicher Gattung leicht; ſchwer aber iſt dies Fortrücken, wenn es von einer Untertaſte zur Obertaſte, und umgekehrt, geſchehen ſoll, wie z. B. in Es- und E dur. Einige Erleichterung kann man ſich hier dadurch verſchaffen — beſonders beym Hinaufrücken des Daumens von der Unter- zur Obertaſte — wenn man die Hand ein wenig höher hält, als gewöhnlich.


18.
u. ſ. f.
19.
u. ſ. f.
20.
u. ſ. f.
21.
u. ſ. f.
22.
u. ſ. f.
23.
u. ſ. f.
24.
u. ſ. f.
25.
u. ſ. f.
26.
u. ſ. f.
27.

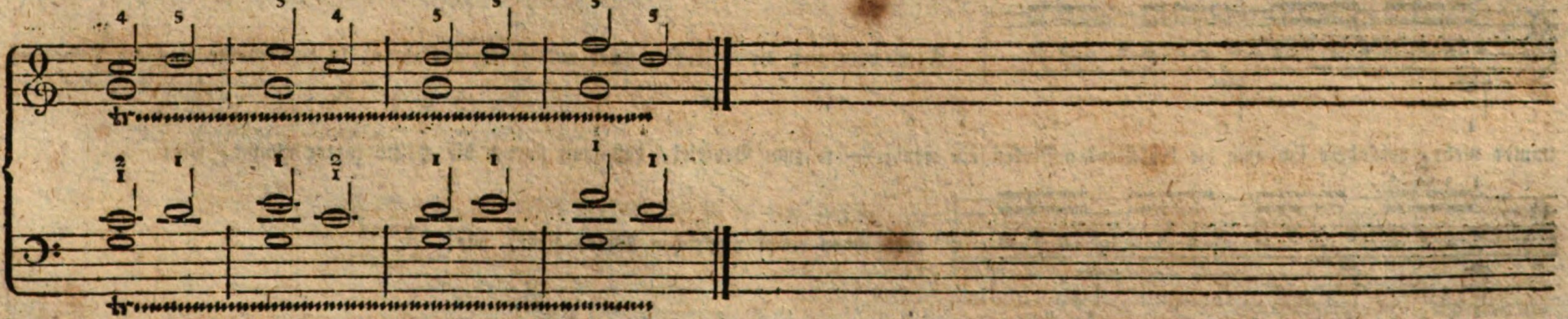

27.
28.
29.
u. ſ. f.
30.
31.
32.
u. ſ. f.
33.
34.
35.
u. ſ. f.


36.
37.
38.
39.
u. ſ. f.
u. ſ. f.
u. ſ. f.
u. ſ. f.
40.
41.
42.
u. ſ. f.
u. ſ. f.
u. ſ. f.
43.
44.
u. ſ. f.
u. ſ. f.

45. 46. *)



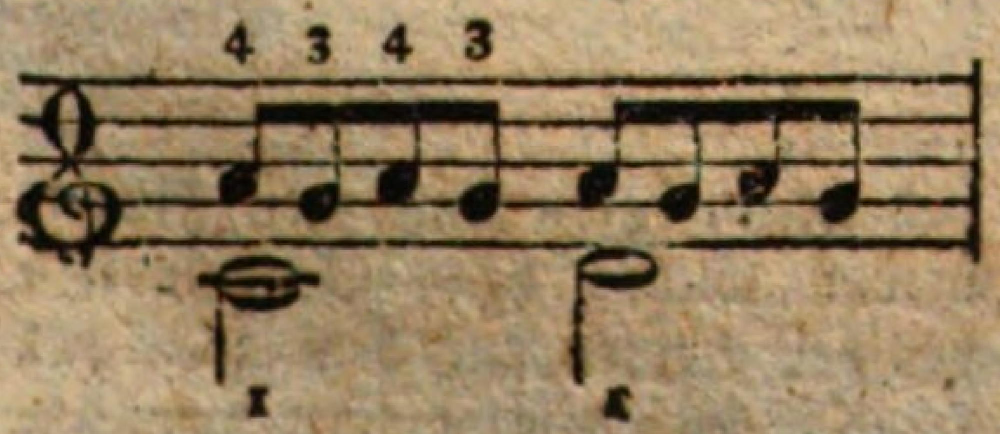

47. **)





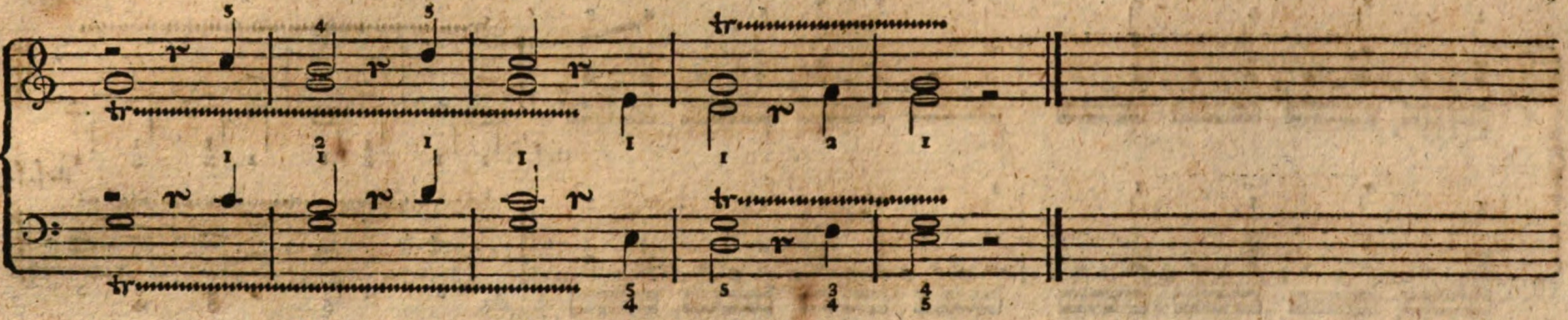
*) Den Triller in dieſem Beyſpiele ſchlage man, in der linken Hand mit dem Daumen und Zeigefinger, in der rechten mit dem 2ten und 3ten, 3ten und 4ten, 4ten und 5ten Finger. In den erſten beyden Lagen werden die den Triller begleitenden Noten in der rechten Hand mit dem Daumen allein angeſchlagen; in der dritten Lage aber wechſelt der Zeigefinger mit dem Daumen.

**) In dieſem Beyſpiele wird der Triller in der rechten Hand allein mit dem Daumen und Zeigefinger, in der linken aber mit dem 3ten und 4ten, 4ten und 5ten Finger geſchlagen. Im letztern Falle gebe man die, eine Quarte über dem Triller liegende Note mit dem Zeigefinger an; im erſtern Falle aber werden alle begleitenden Noten mit dem Daumen angeſchlagen. Da die richtige und ungezwungene Ausführung dieſes und anderer ähnlicher Beyſpiele ſchwer iſt, ſo beobachte man Folgendes zur Erleichterung. Man fange den Triller gemeſſen und langſam an, ſo daß die Noten deſſelben als Achtel, in der Bewegung des Andante, ausgeführt werden, wo dann vier auf jede der den Triller begleitenden Noten fallen — z. B.

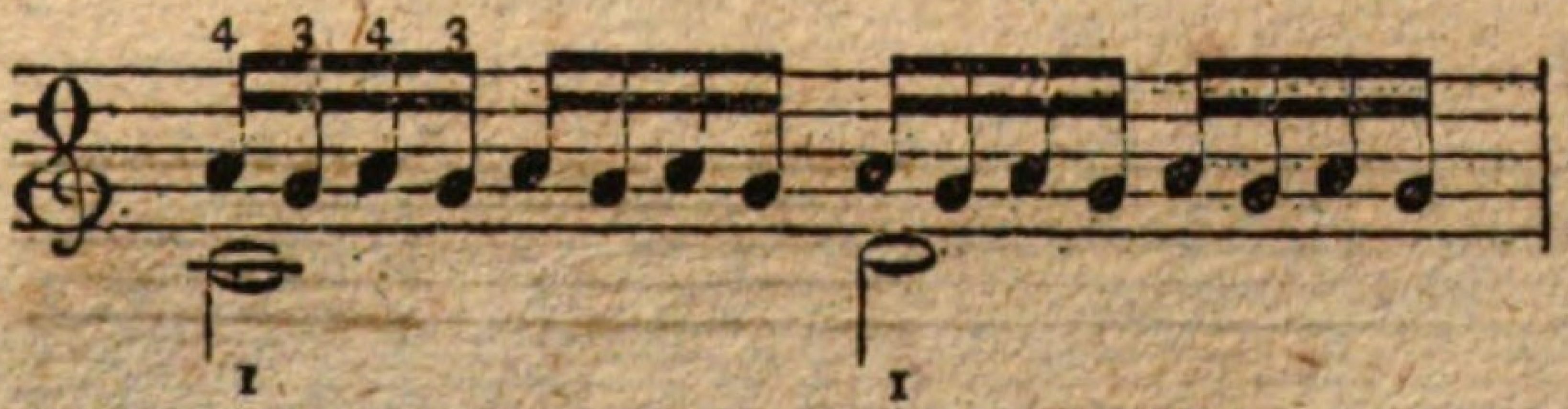


Kann man dieſes mit Genauigkeit und Sicherheit ſpielen, ſo behalte man zwar die bisherige Bewegung, behandle

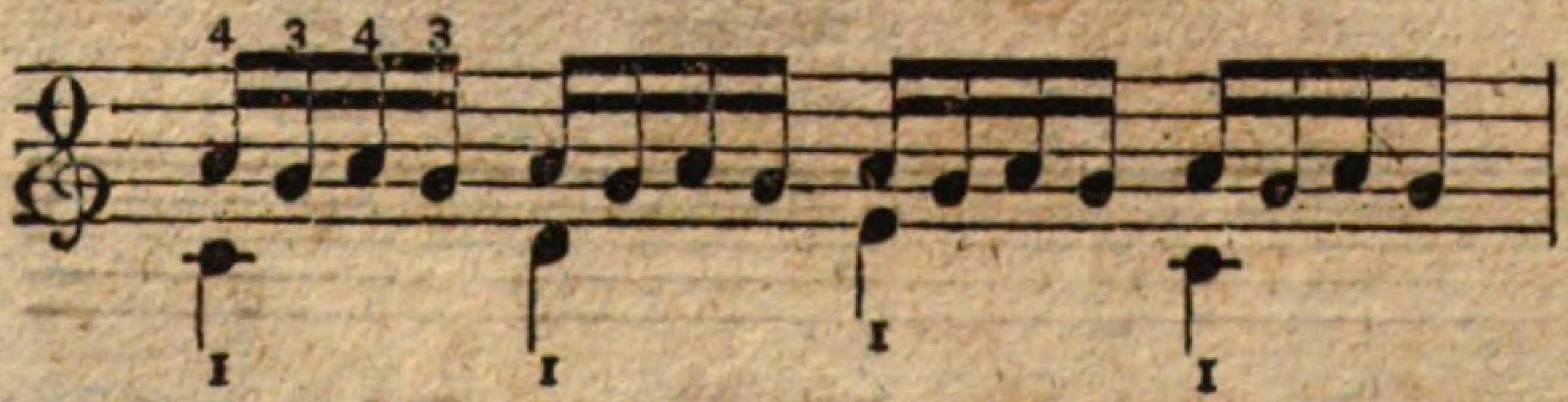
48. *)



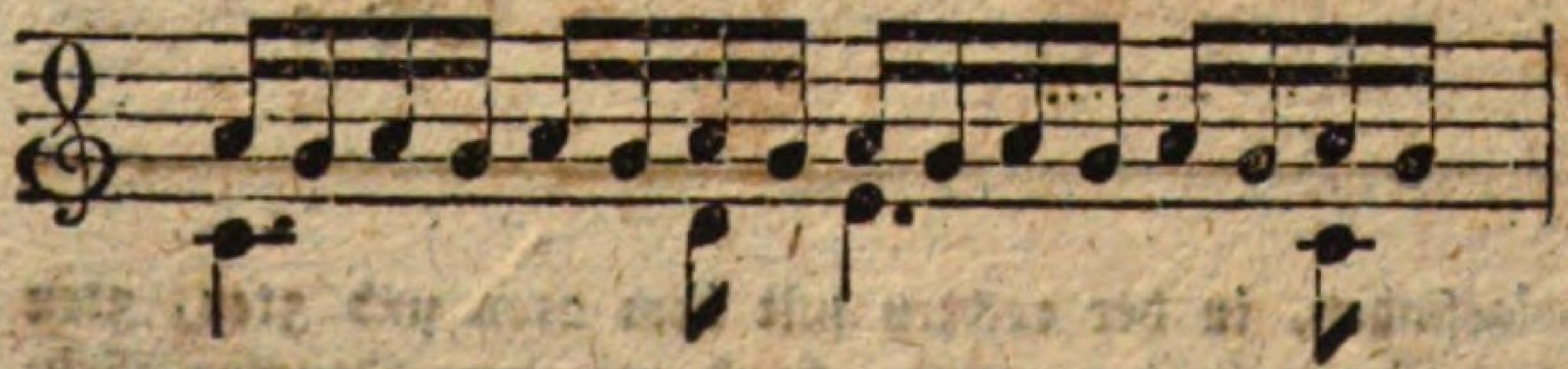
aber die Noten des Trillers als Sechzehntheile, wo dann auf jede der begleitenden Noten acht fallen — z. B.



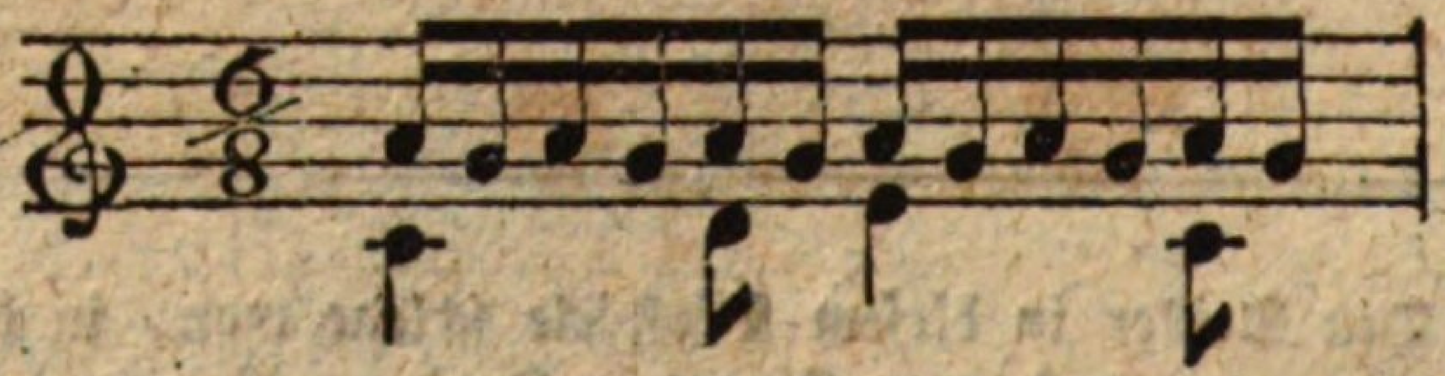
Kann man auch dieſes leicht, ſicher und genau ausführen, ſo beſchleunige man die Bewegung immer mehr, verändere ſich auch die begleitenden Noten ein wenig — ſo zum Beyſpiel, daß man ſie um die Hälfte kürzer nimmt, wie:



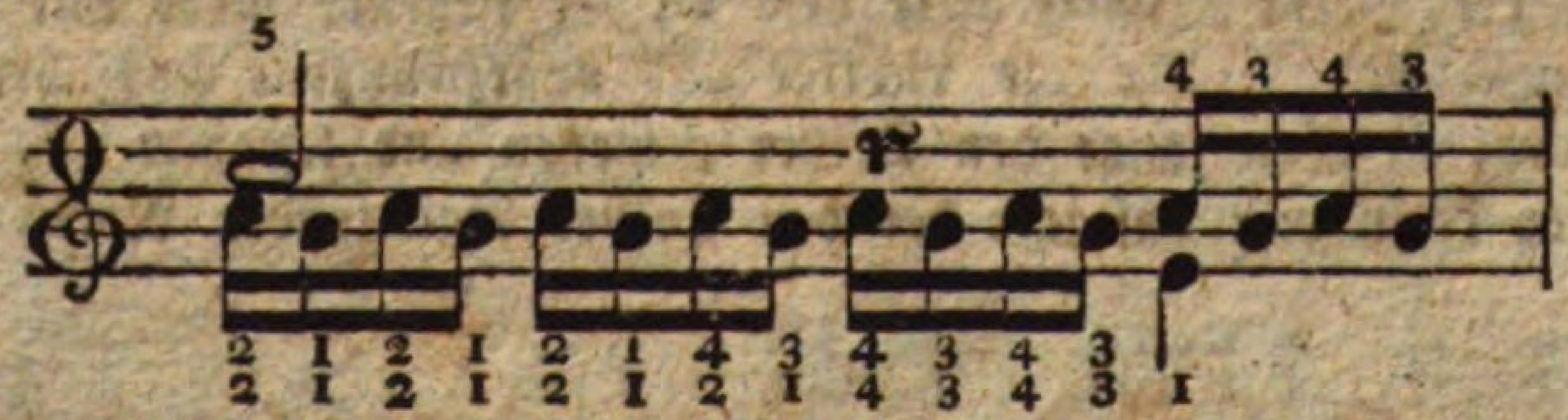
oder ihnen einen ungleichen Werth giebt, wie:



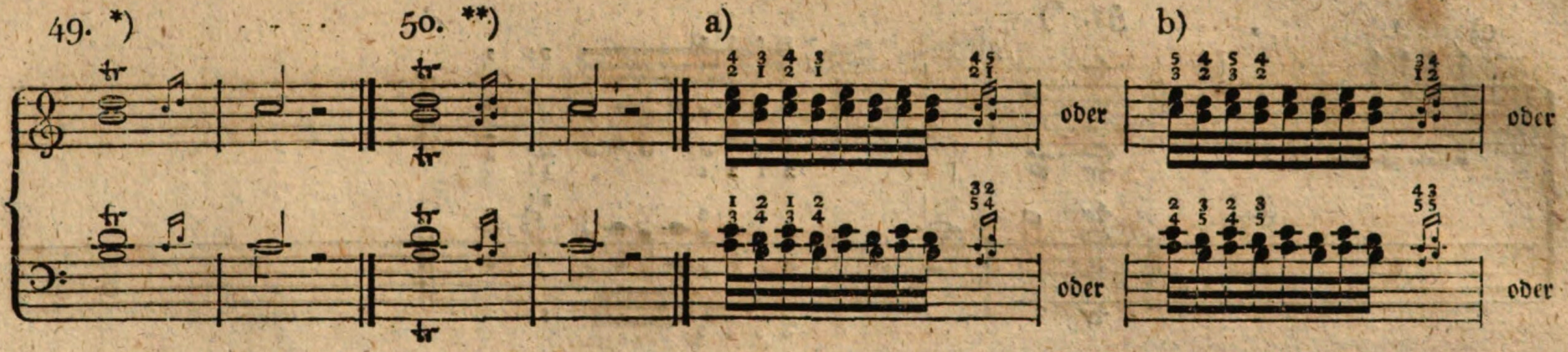
oder auch die Taktart verändert, wie:



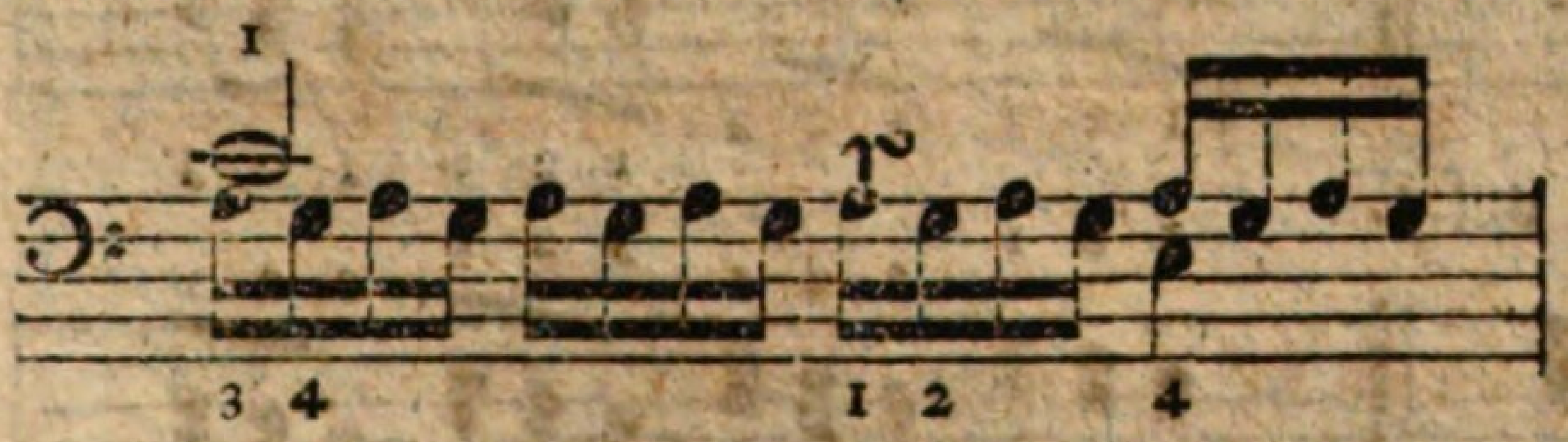
*) Man ſchlage den Triller dieſes Beyſpiels in der rechten Hand mit dem 1ſten und 2ten, oder mit dem 2ten und 3ten Finger. Im dritten Takte müſſen wegen der begleitenden Noten andere Finger zum Triller genommen werden; man wechſele ſie ſo, daß, wenn der Daumen und Zeigefinger den Triller ſchlagen, auf die vorletzte Note des 2ten oder ſchlechten Taktgliedes, oder auf die erſten Noten des 3ten Viertels, ſtatt des Zeigefingers der vierte genommen werde; z. B.



Daſſelbe Verfahren findet ſtatt, wenn der Triller mit dem 2ten und 3ten Finger geſchlagen wird. In der linken Hand ſchlage man den Triller mit dem 2ten und 3ten, 3ten und 4ten, 4ten und 5ten Finger. Im erſten Falle werden die Finger während des Trillers nicht verwechſelt, und die begleitenden Noten *über* dem Triller können dann nur mit dem Daumen, die *unter* demſelben aber ſollen abwechſelnd mit dem 4ten und 5ten Finger angeſchlagen werden. Wird aber der Triller mit dem 3ten und 4ten, oder 4ten und 5ten Finger geſchlagen, ſo findet bey ihm dieſelbe Verwechſelung der Finger, wie in der rechten Hand, ſtatt, jedoch mit dem Um-




terſchiede, daß da, wo die begleitenden Noten unter den Triller verſetzt werden, an die Stelle des 3ten oder 4ten Fingers der Daumen kömmt; z. B.

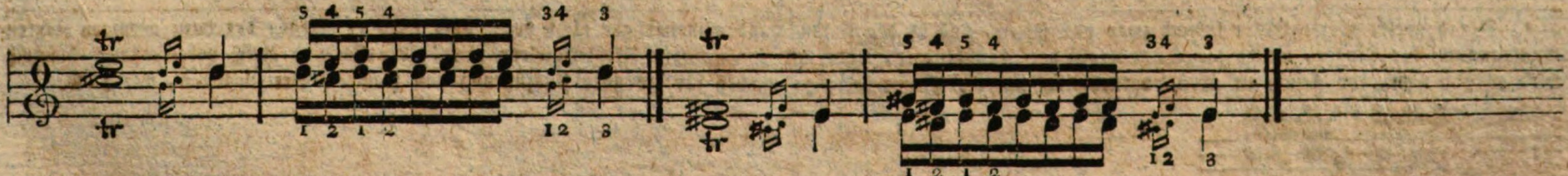


*) Ueber die Bezeichnung und Ausführung des Trillers überhaupt iſt in dem Kapitel, von den Verzierungen, geſprochen worden. Hier iſt, in Abſicht auf die Fingerſetzung zu erinnern, daß die neben dem einfachen Triller auszuhaltende Note, wenn ſie, wie in dieſem Beyſpiele, unter demſelben ſtehet, in der rechten Hand mit dem Daumen oder Zeigefinger angeſchlagen werden müſſe, und daß der Triller, damit der Nachſchlag möglich werde, nur mit dem 3ten und 4ten, oder mit dem 4ten und 5ten Finger zu nehmen ſey. In der linken Hand aber wird, aus demſelben Grunde, die auszuhaltende Note mit dem 4ten oder 5ten Finger angeſchlagen, und der Triller mit dem 1ſten und 2ten, oder mit dem 2ten und 3ten Finger genommen.

**) Der Doppeltriller kann, mit der rechten Hand, auf dreyerley Weiſe geſchlagen werden:

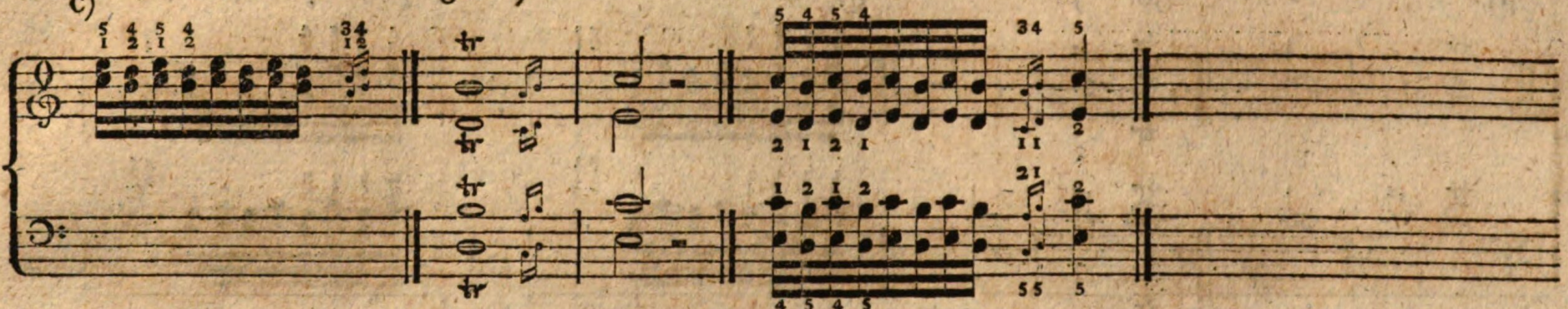
1) mit den Fingern $\frac{4}{2}$ und $\frac{3}{1}$,
2) mit den Fingern $\frac{5}{3}$ und $\frac{4}{2}$,
3) mit den Fingern $\frac{5}{1}$ und $\frac{4}{2}$;

mit der linken Hand aber, des Nachſchlags wegen, nur auf eine Weiſe — nehmlich mit den Fingern $\frac{1}{3}$ und $\frac{2}{4}$. Man ſehe die Ausführung bey a, b, c. Bey dem Nachſchlage zum Doppeltriller mit der Fingerſetzung bey a) können zwar die beyden letzten Noten der rechten Hand mit dem 3ten und 5ten Finger genommen werden, doch iſt die hier angemerkte Fingerſetzung, wo der Daumen und der 5te Finger dieſe letzten Noten greifen, jener vorzuziehen. Die Fingerſetzung bey c) kann in mehrern Lagen des Doppeltrillers mit Vortheil angewendet werden; z. B.



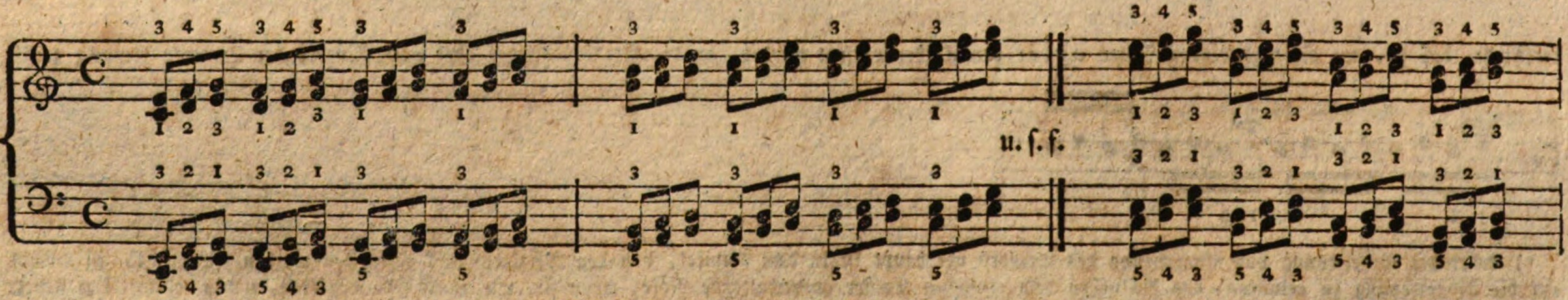
Der Doppeltriller, wenn er deutlich, gleich, in angemeſſener Bewegung und ungezwungen vorgetragen werden ſoll, iſt die ſchwerſte Manier. Man fange deswegen zeitig an, ihn, mit den hier bemerkten verſchiedenen Fingern, zu üben, und ſetze dieſe Uebung anhaltend fort.

c) 51. *)

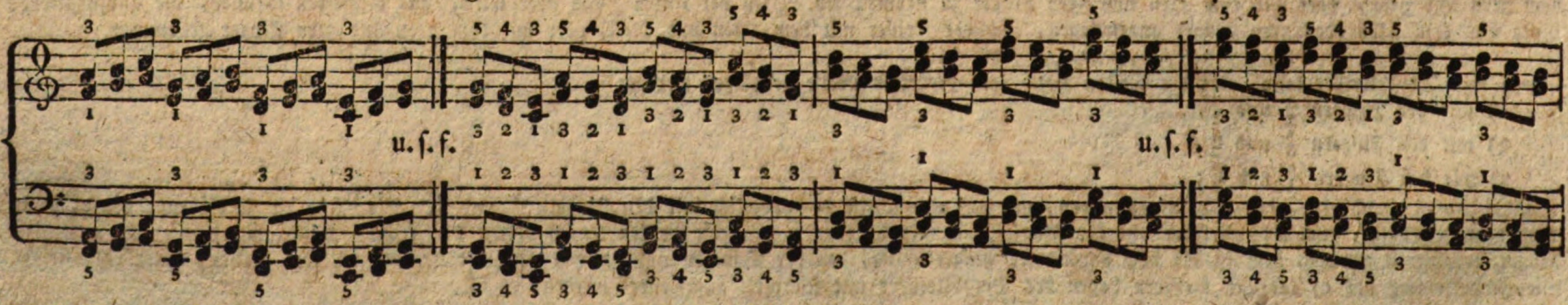


## Zweyſtimmige Uebungen der Finger bey gleichmäßig auf- und abwärtsgehender Hand.

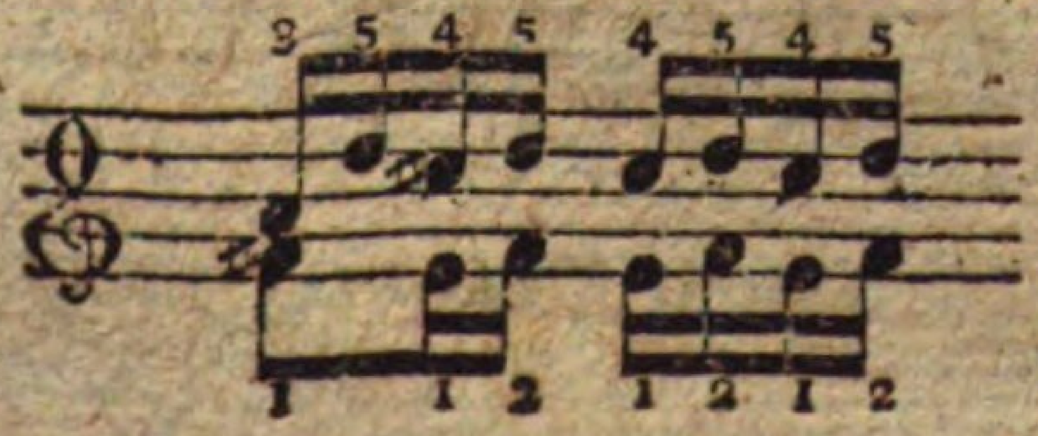
No. 1. 2.

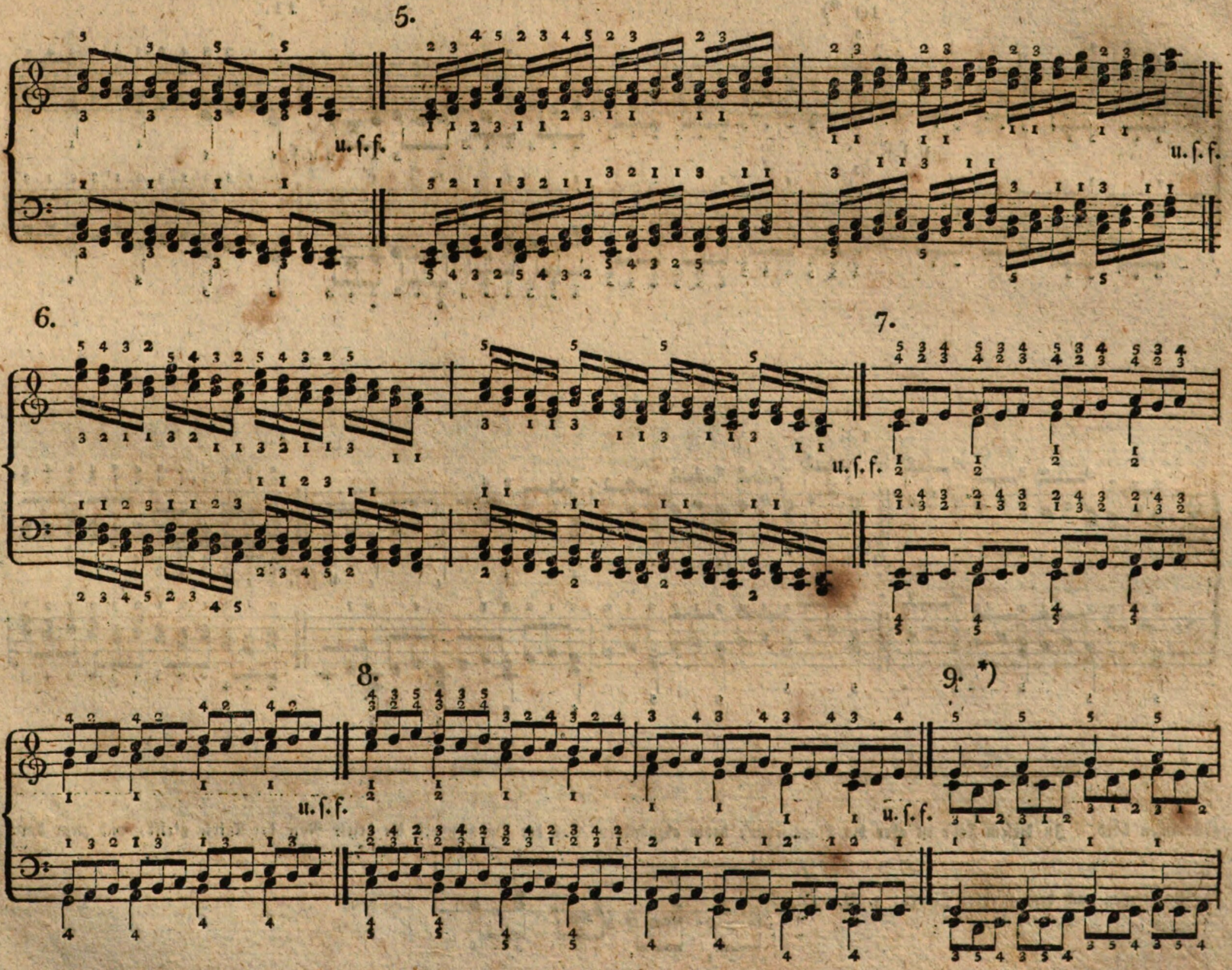



3. 4.

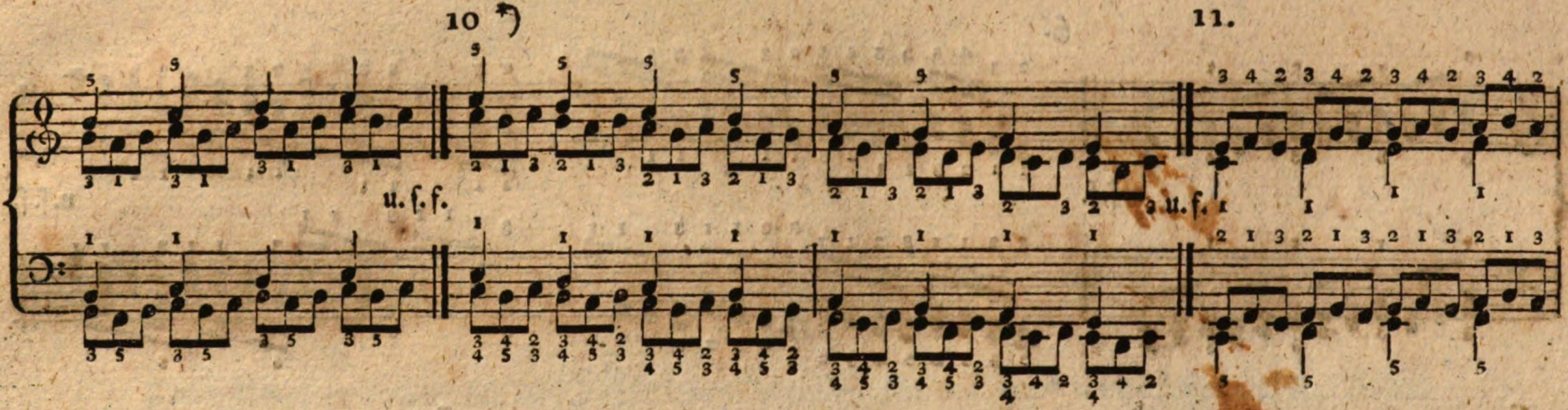


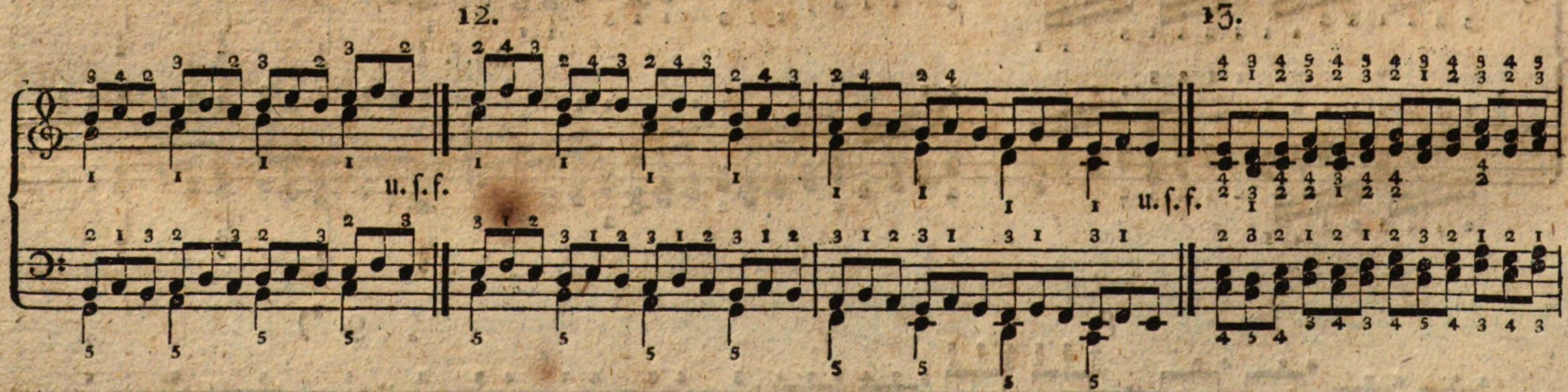

*) Der doppelte Sextentriller kömmt zwar nur ſelten, und in der linken Hand vielleicht gar nicht vor; auch wird er, wegen der dazu nöthigen ſtarken Ausſpannung der Finger, welche die Schnellkraſt derſelben hindert, wohl nur von wenigen Klavierſpielern ſchnell, deutlich und gleich vorgetragen: dennoch wird es gut ſeyn, ihn fleißig zu üben, vornehmlich um die Finger fähig zu machen für die gute Ausführung von manchen Sextengängen, wie z. B.



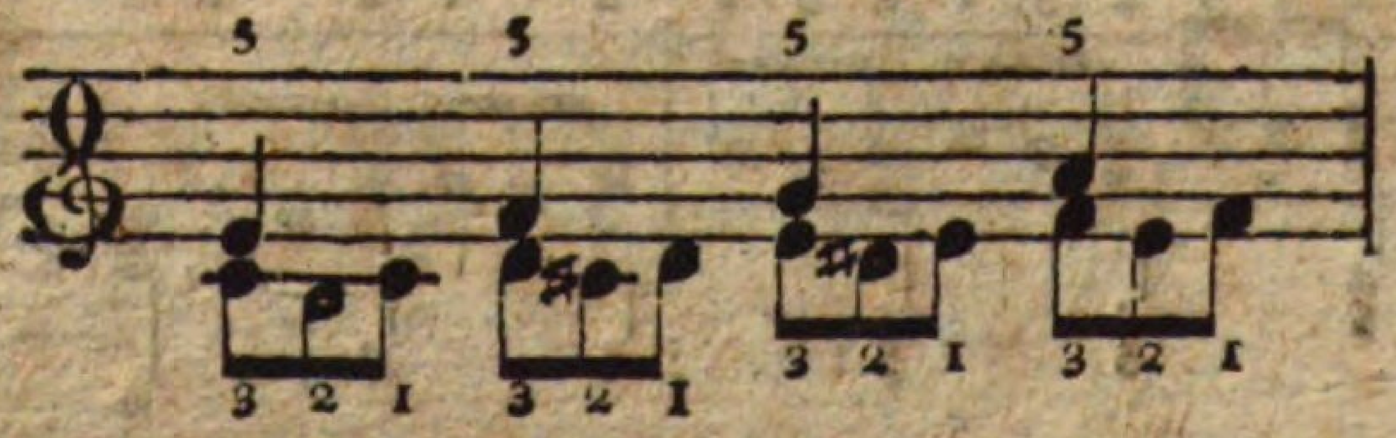



*) Man kann dieſe Figur in der rechten Hand auch ſo ſpielen; daß die zweyte Note der Triole jederzeit einen halben Ton von der erſten entfernet

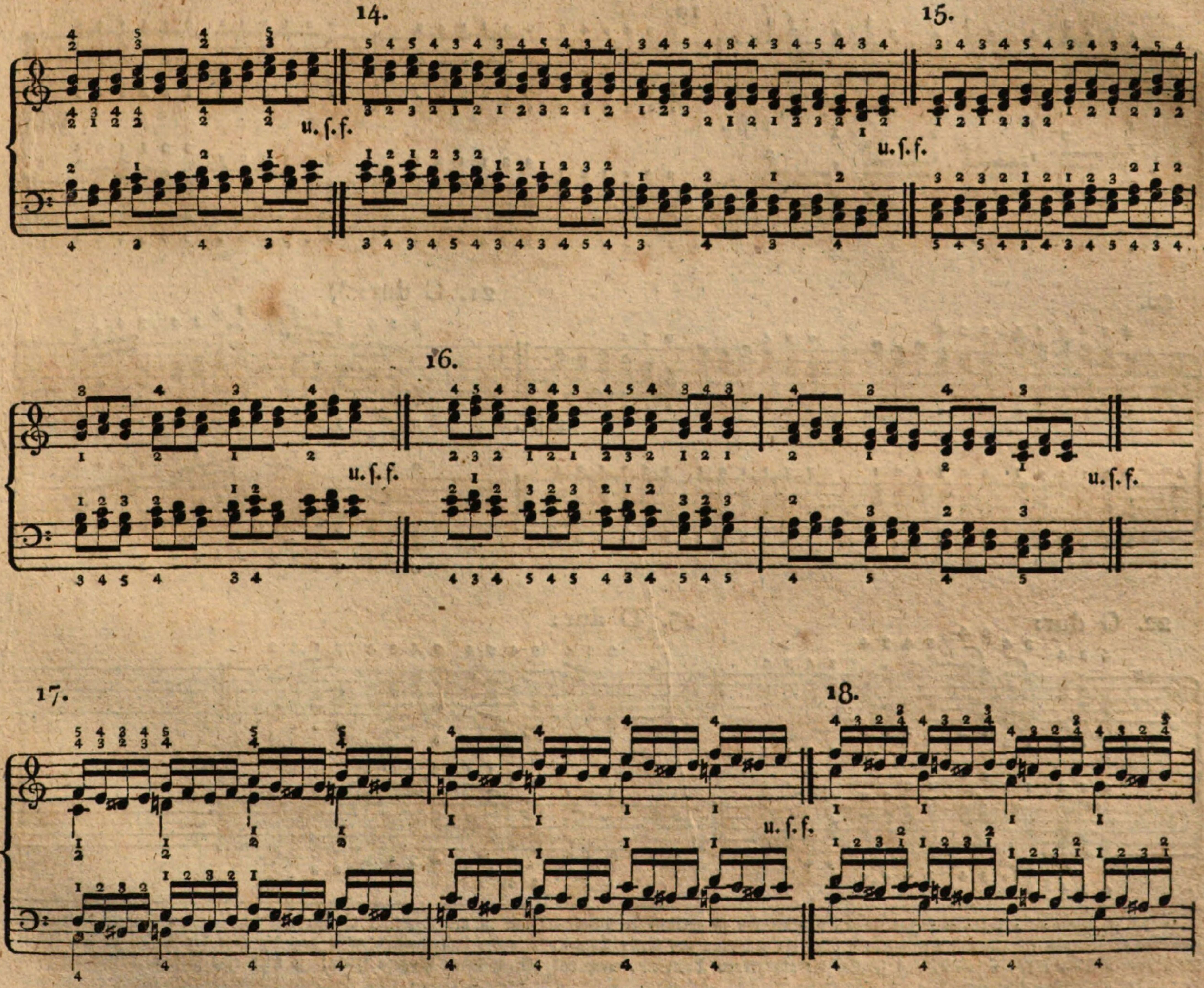


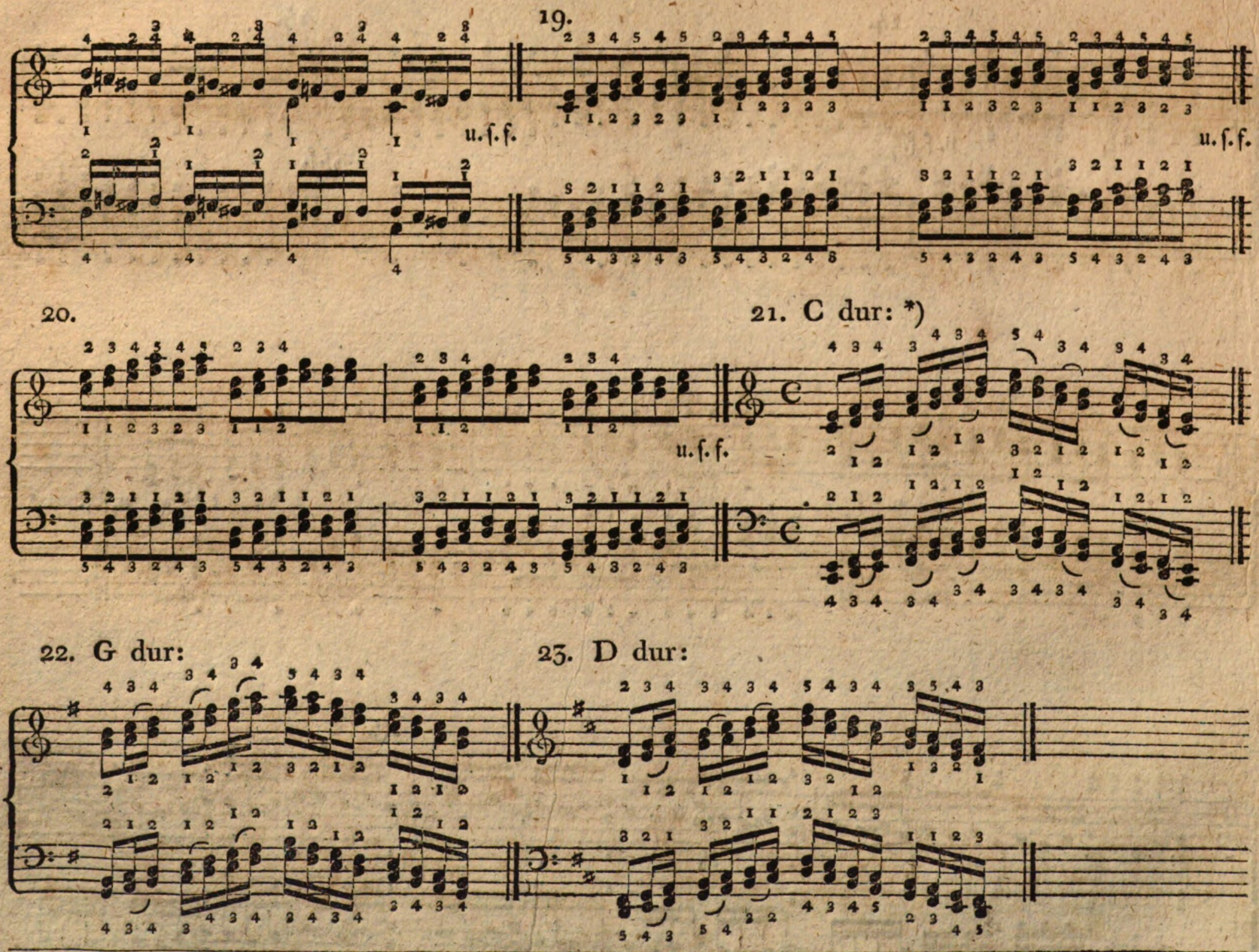




genommen wird. In dieſem Falle iſt aber die Fingerſetzung dahin abzuändern, daß der Daumen erſt die dritte Note der Triole greift, und zwar durch das Unterſetzen nach dem zweyten Finger; z. B.



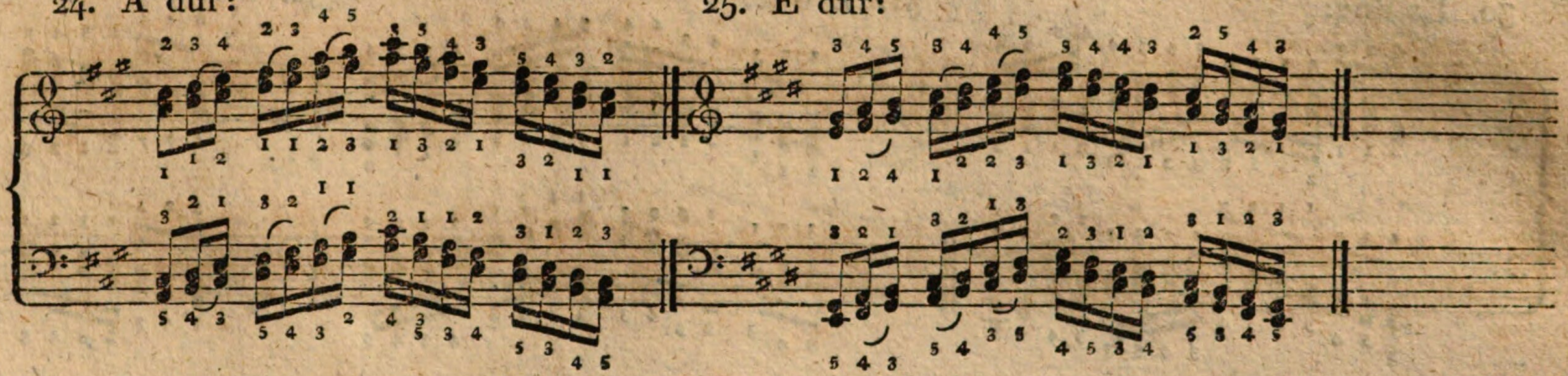
*) Zu No. 10, 12 und 16. Man kann in dieſen Beyſpielen ſtatt der Terz auch eine Quarte nehmen. Da jedoch eine Fortſchreitung in dieſen Intervallen ohne hinzugefügte dritte Stimme nirgends ſtatt hat, ſo findet man dieſe Quartengänge erſt unter den dreyſtimmigen Uebungen.


14.
15.
u. ſ. f.
16.
17.
18.

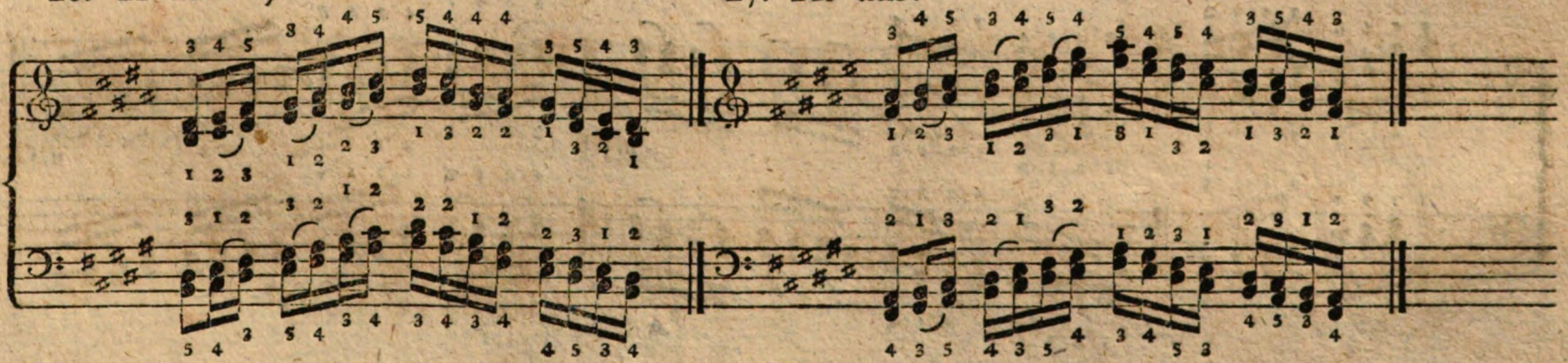



*) Da die ſtufenweiſe Folge mehrerer Terzen und Sexten in geſchwinder Bewegung nur in der Tonleiter C dur mit denſelben Fingern, ohne Abwechſelung, gegriffen werden kann; zuweilen aber der Ausdruck bey dieſer Tonleiter, außer dem Ausdruck aber auch die Lage der Taſten in den andern Tonleitern verlangt, daß man ſie, und folglich die angegebnen Beyſpiele, auch mit abwechſelnden Fingern ſpiele: ſo wird eine fleißige Uebung derſelben, ſo wie der ähnlichen, ſehr empfohlen.

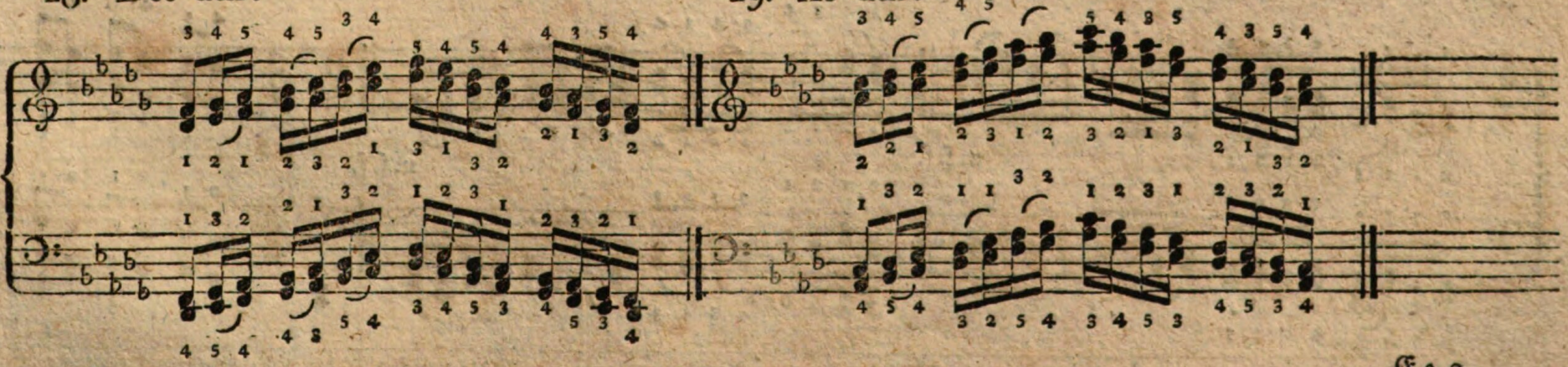
24. A dur: 25. E dur:



26. H dur: *) 27. Fis dur:

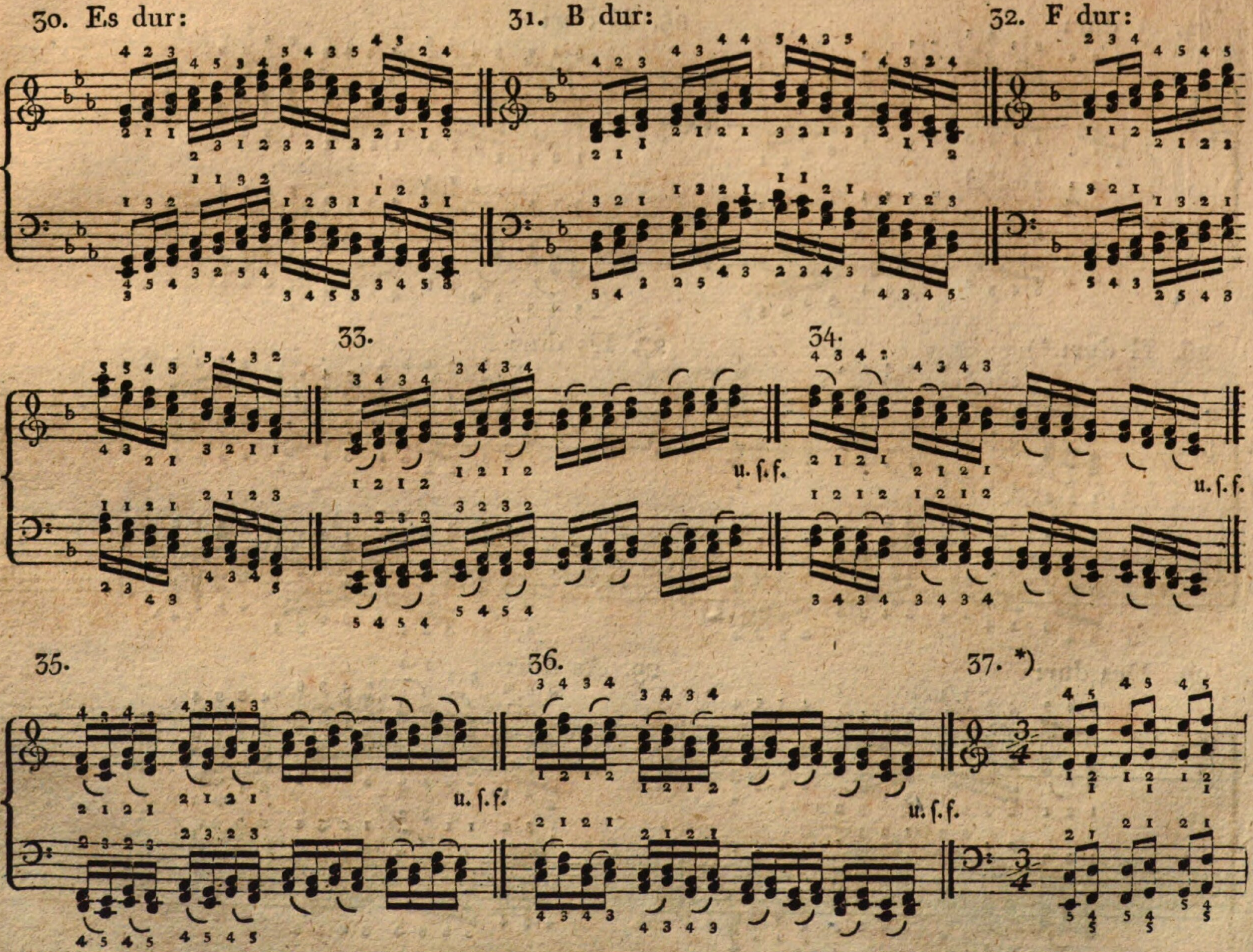


28. Des dur: 29. As dur:



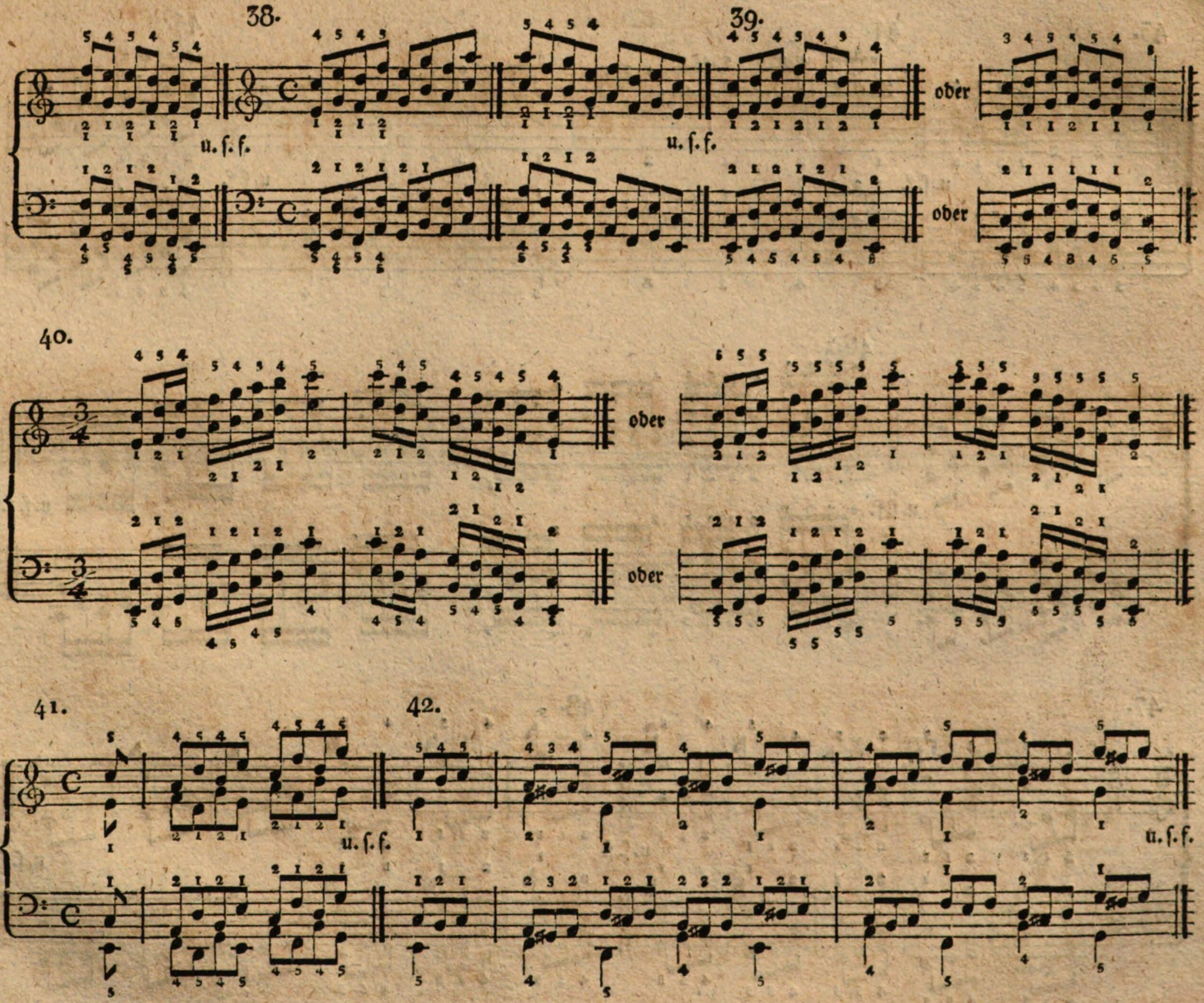


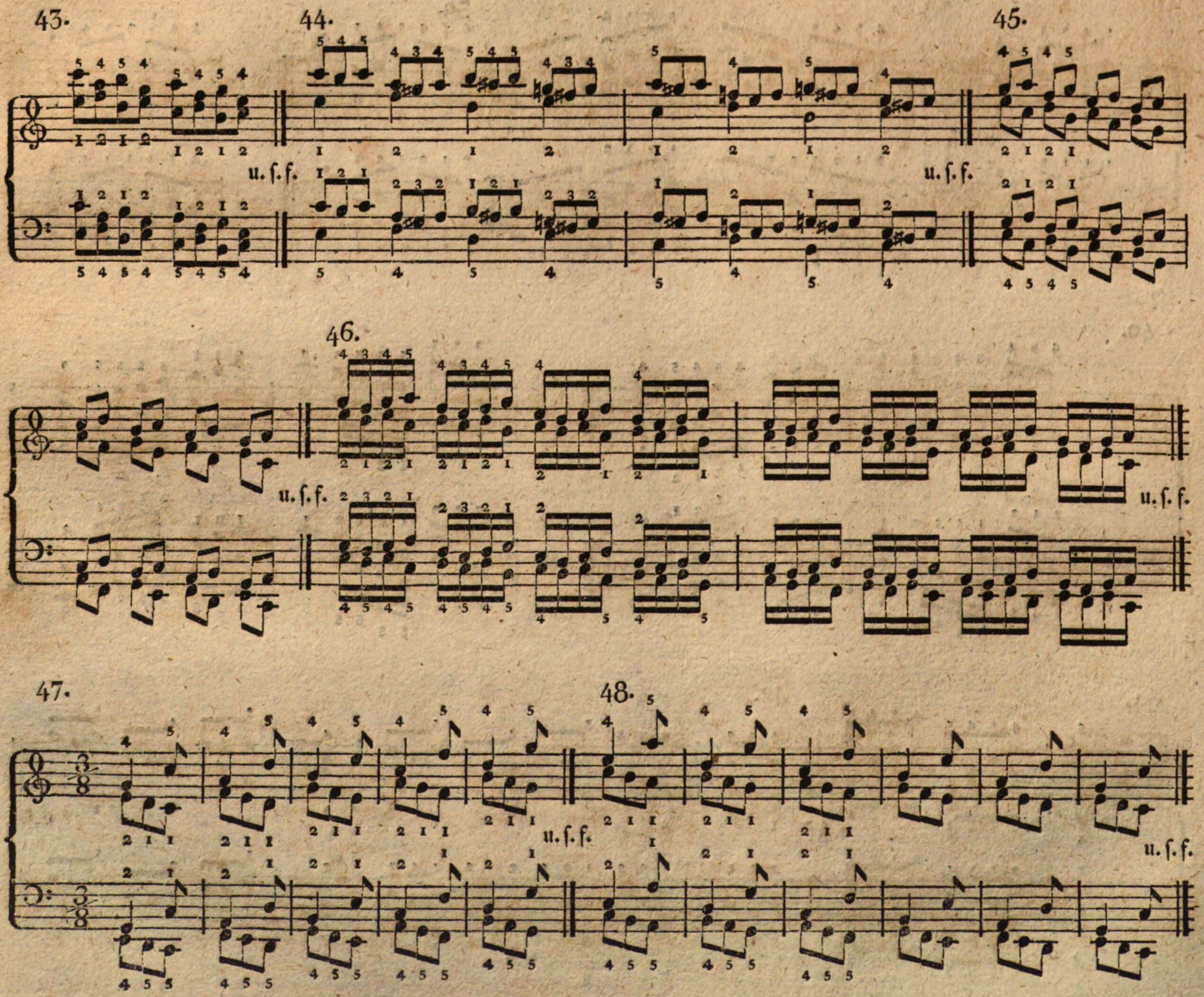
*) Zu No. 26. bis 37. Es iſt ſchon oben erwähnt und gezeigt worden, welche Vortheile dem Spieler das Fortrücken des Daumens von einer Taſte zur andern bey gewiſſen Figuren gewähre; nicht minder vortheilhaft und an ſeinem Orte eben ſo nothwendig iſt auch das Fortrücken des kleinen und

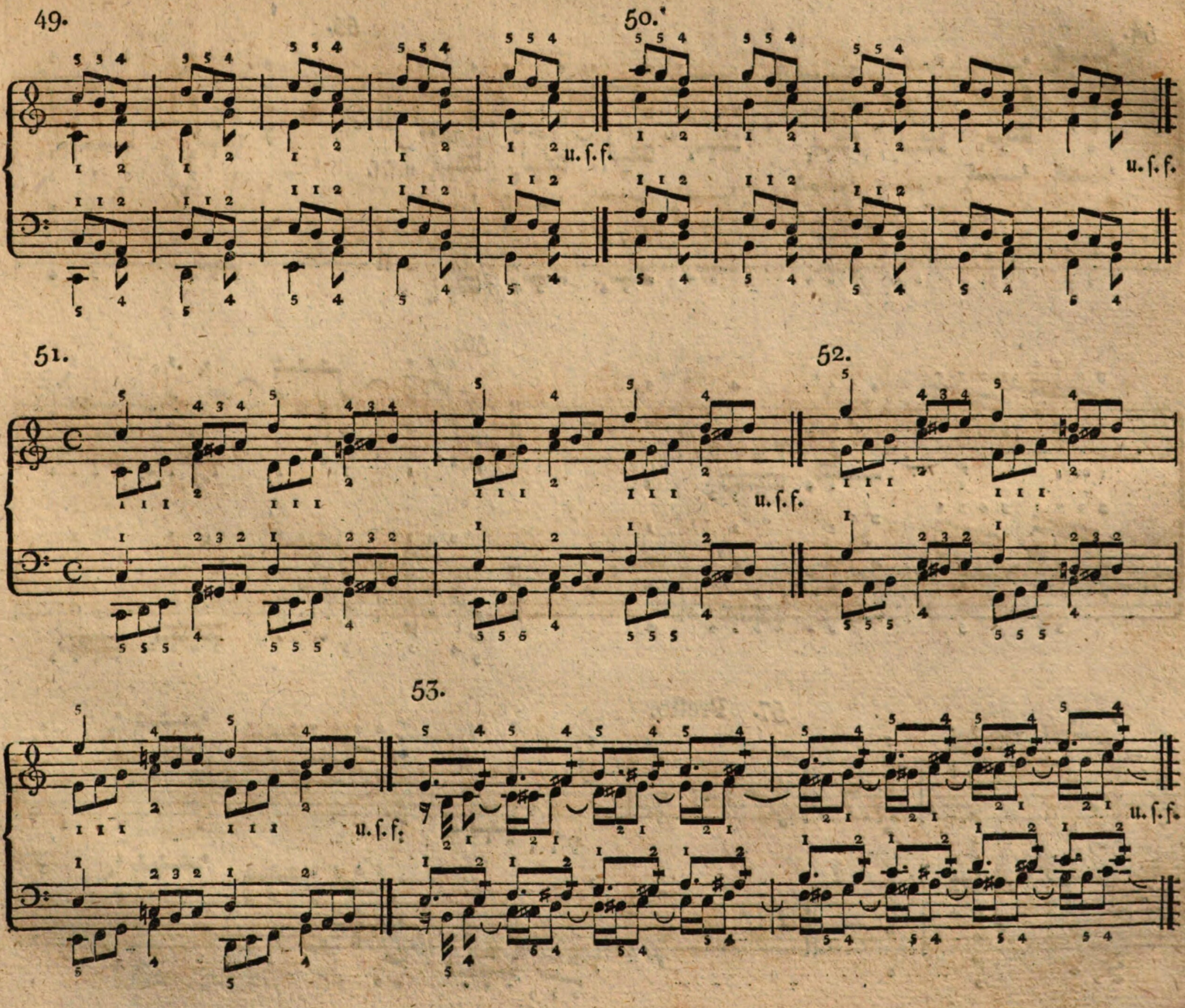


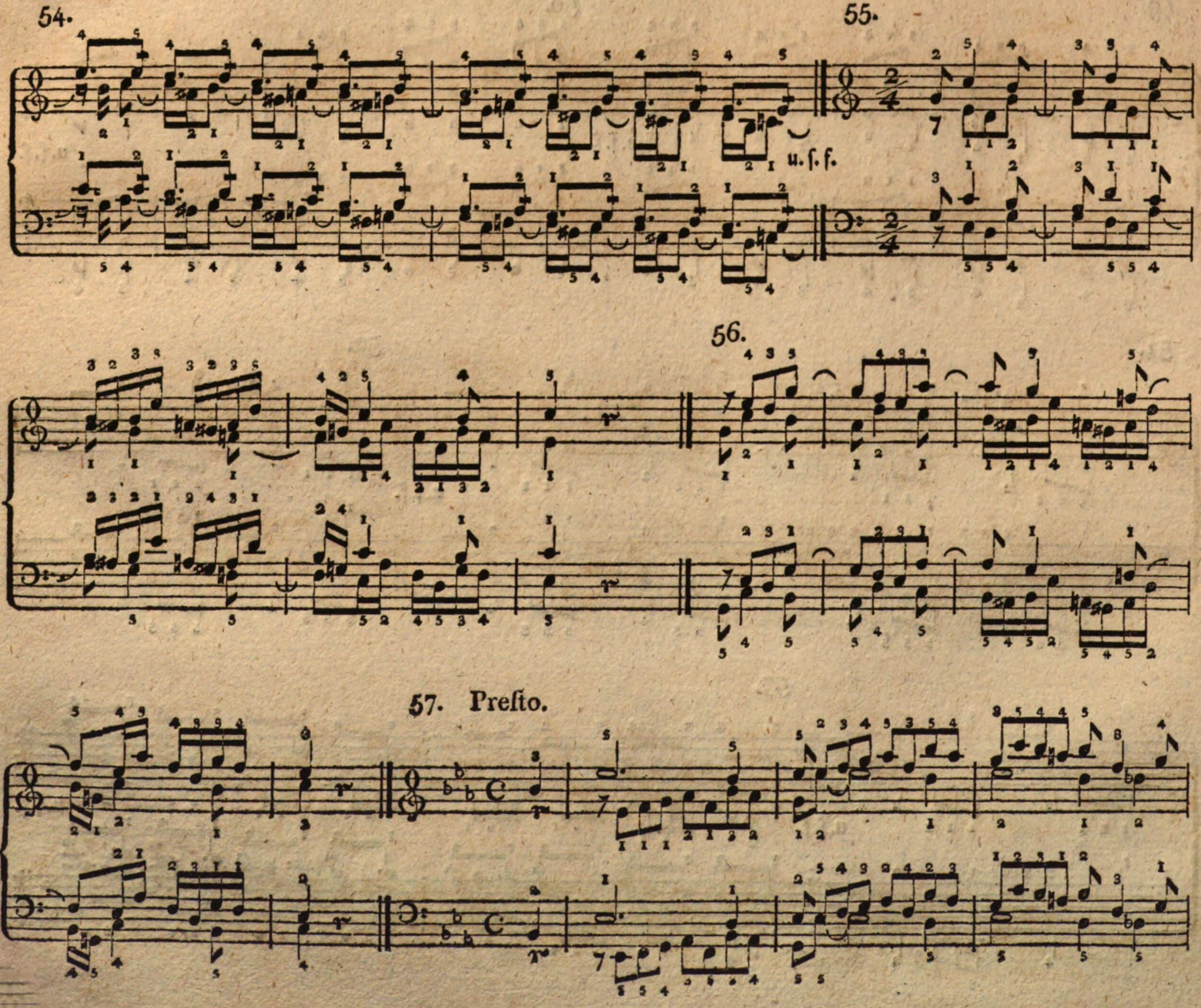

vierten Fingers. Von beyden kann man, beſonders beym Spiel der Fugen und anderer Stücke in gebundenem Styl, den beſten Gebrauch machen. Das Nothwendige und Vortheilhafte dieſer Fingerſetzung wird aus den Beyſpielen No. 35, 36 und 37. von ſelbſt erhellen.

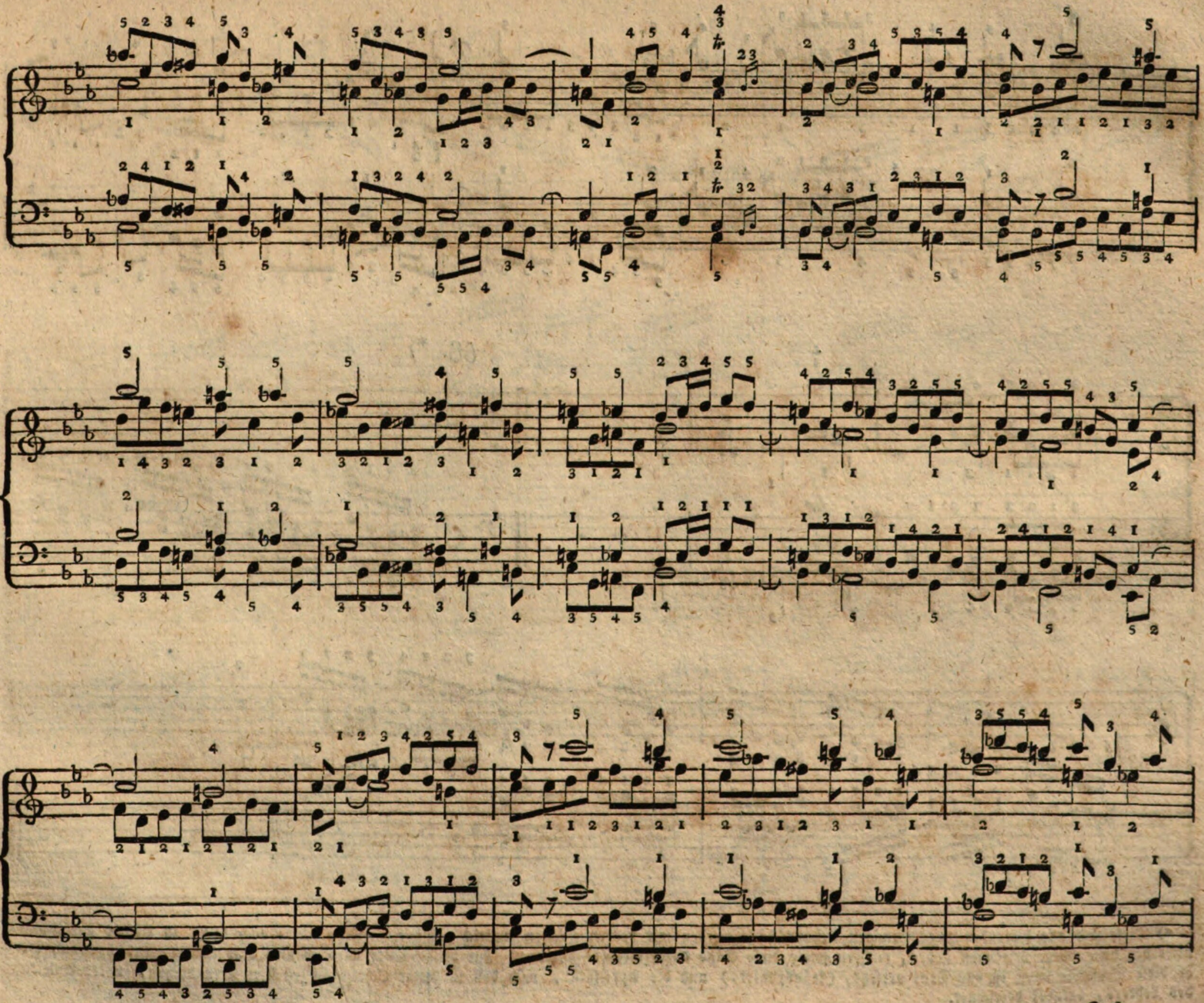
*) Zu No. 37 und 38. Da in dieſen Beyſpielen die Finger $\frac{4}{1}$ und $\frac{5}{2}$ nur von großen Händen ohne Unbequemlichkeit angewendet werden können, ſo nehme man, bey kleiner Hand, in der untern Stimme — in der rechten Hand, ſtets den Daumen, in der linken, den fünften Finger.

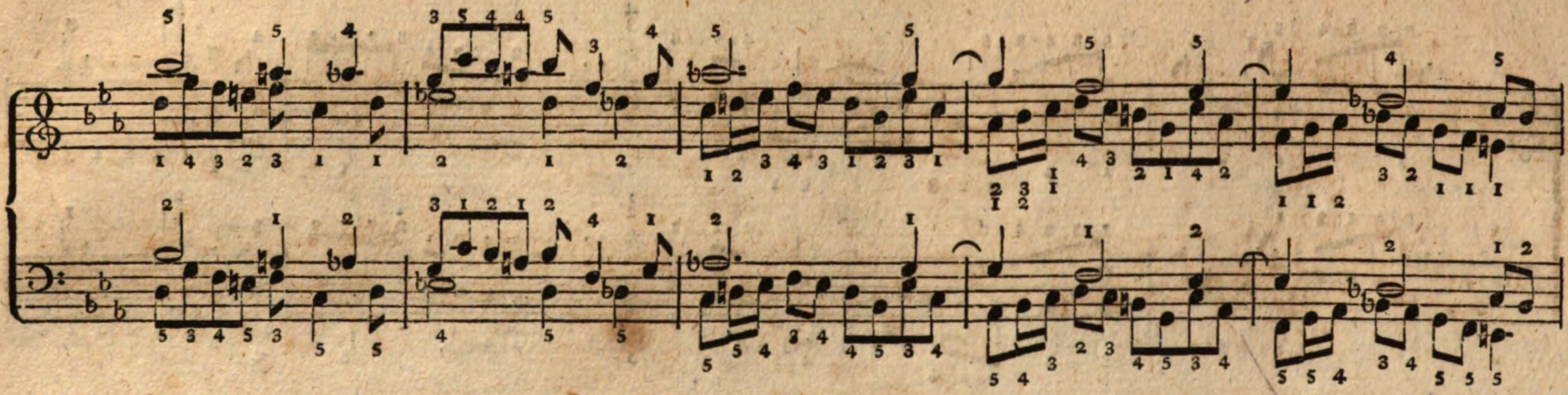

38.
u. ſ. f.
39.
u. ſ. f.
oder
oder
40.
oder
oder
41.
u. ſ. f.
42.
u. ſ. f.


43.
44.
45.
46.
47.
48.
u. ſ. f.

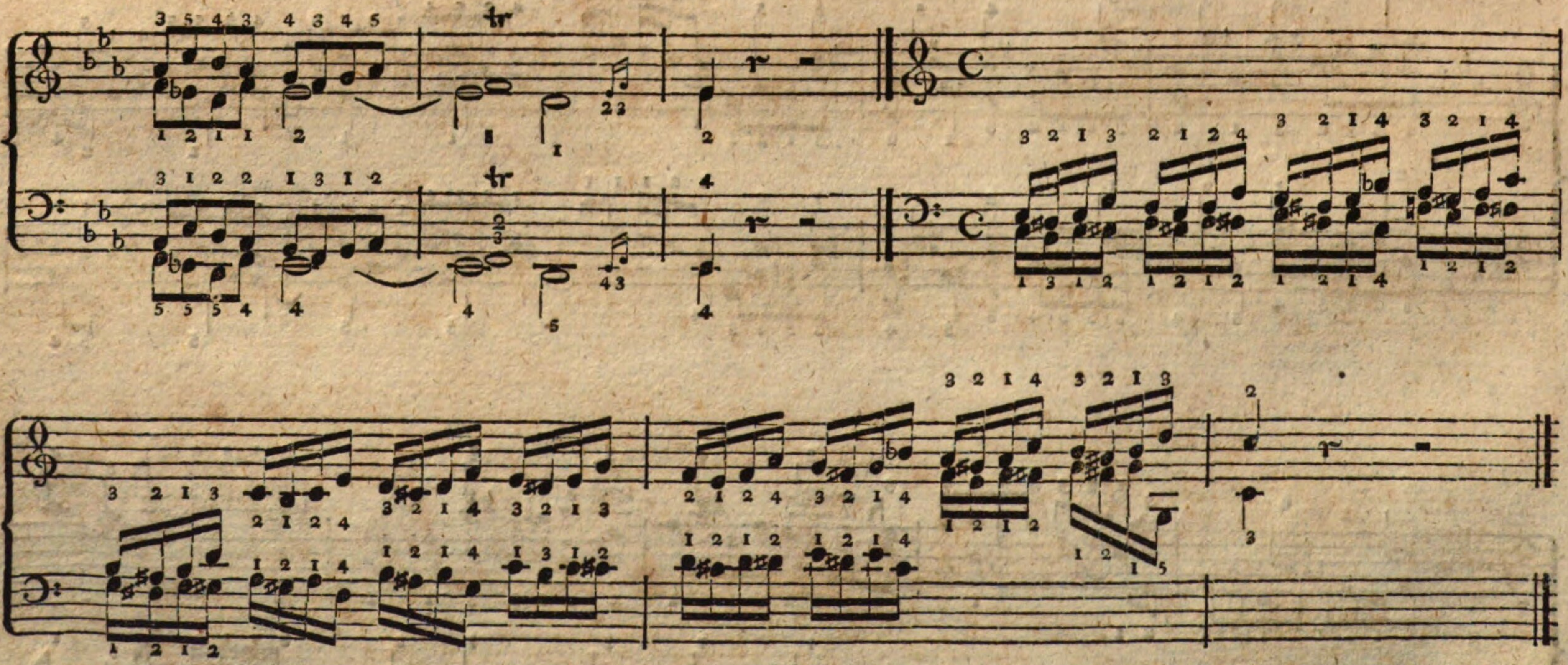

49.
50.
u. ſ. f.
u. ſ. f.
51.
52.
u. ſ. f.
53.
u. ſ. f.
u. ſ. f.


54.
55.
u. ſ. f.
56.
57. Presto.

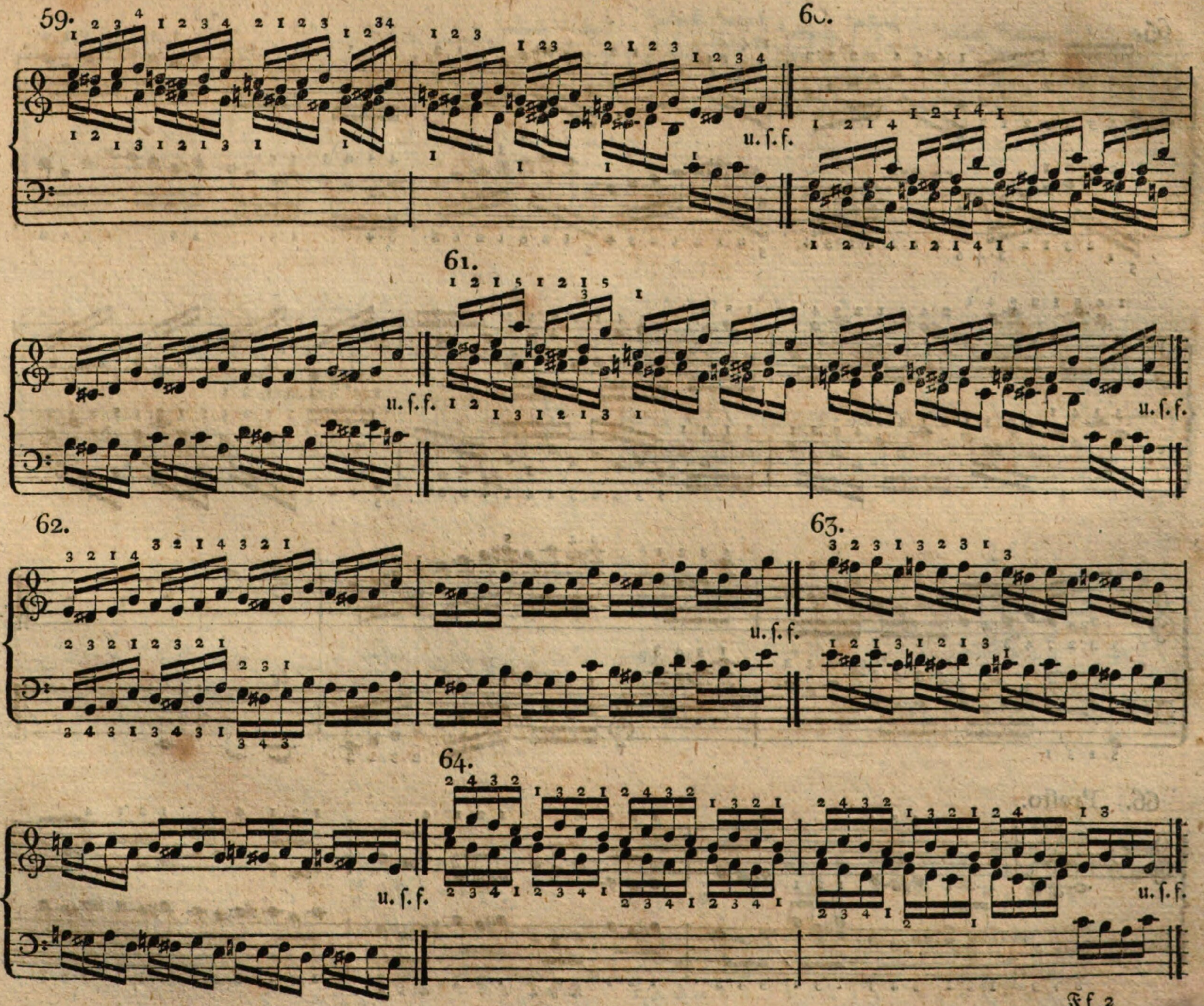




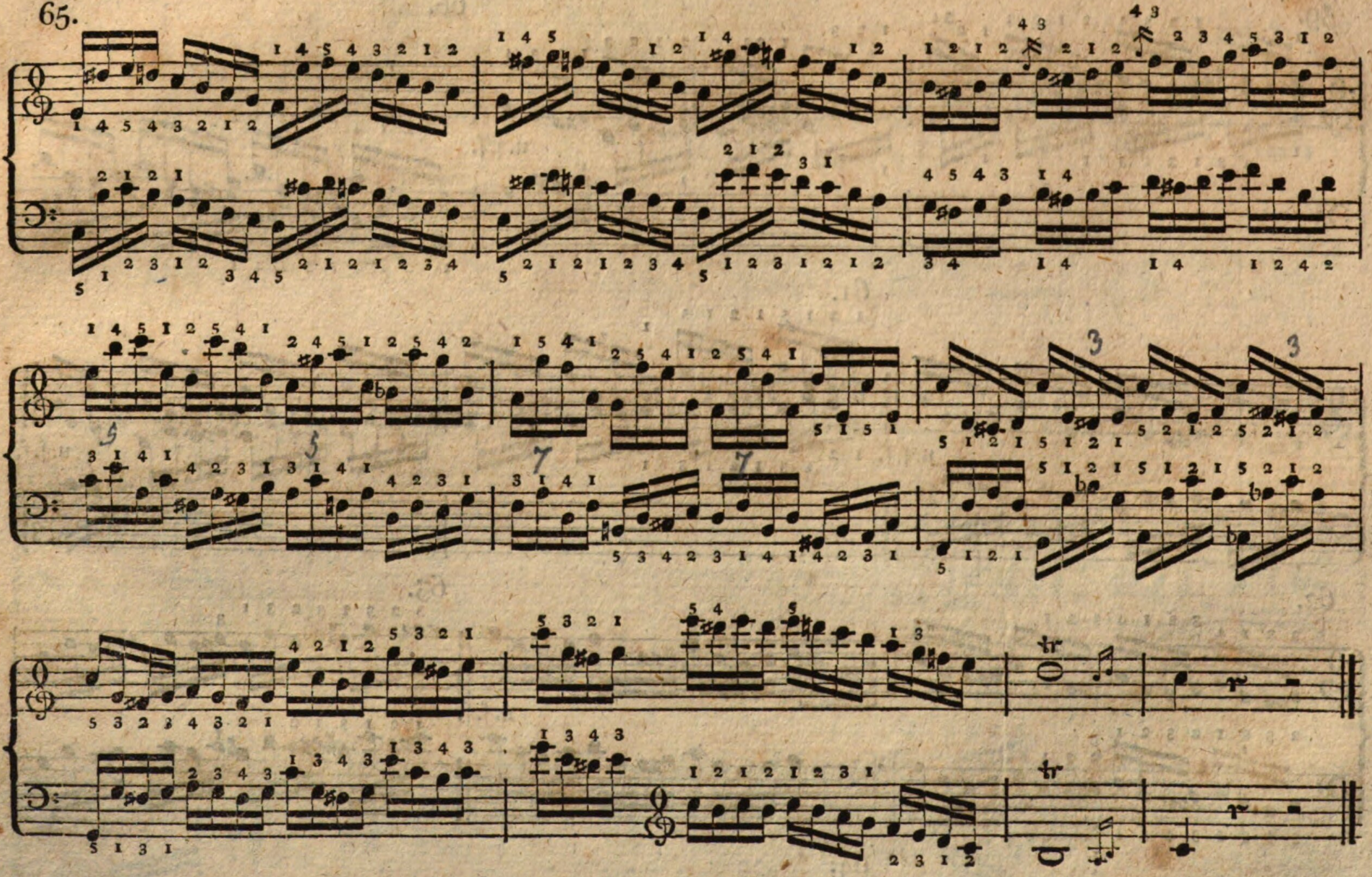
58. *)



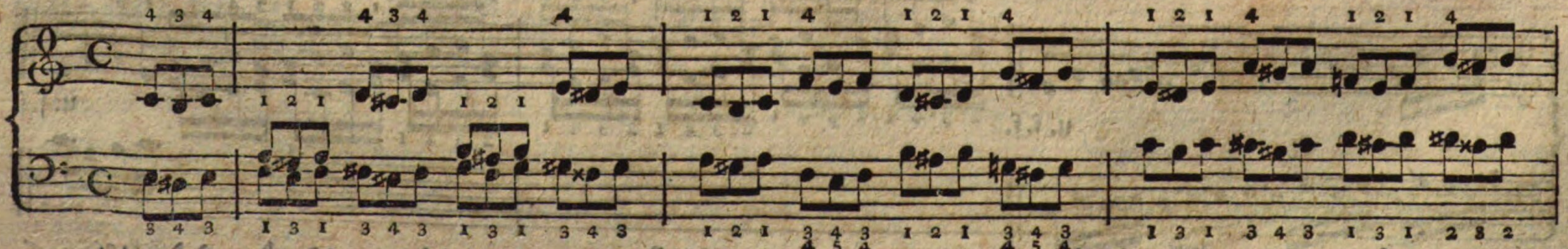
*) Dieſe und alle folgenden zweyſtimmigen Uebungsſtücke werden mit beyden Händen zugleich geſpielt. Man bleibe auch hier, in Abſicht auf Umfang, nicht bey dem Vorgeſchriebenen ſtehen, ſondern ſpiele dieſe Sätze durch mehrere Oktaven. Für den Schüler wird es auch eine nützliche Uebung ſeyn, wenn er dieſe Beyſpiele ſelbſt in alle Töne verſetzt, (transponirt,) und die Applikatur, nach den in dieſer Schrift aufgeſtellten Grundſätzen, unter Anleitung des Lehrers, darüber bezeichnet.


59.
60.
u. ſ. f.
61.
u. ſ. f.
u. ſ. f.
62.
63.
u. ſ. f.
64.
u. ſ. f.
u. ſ. f.

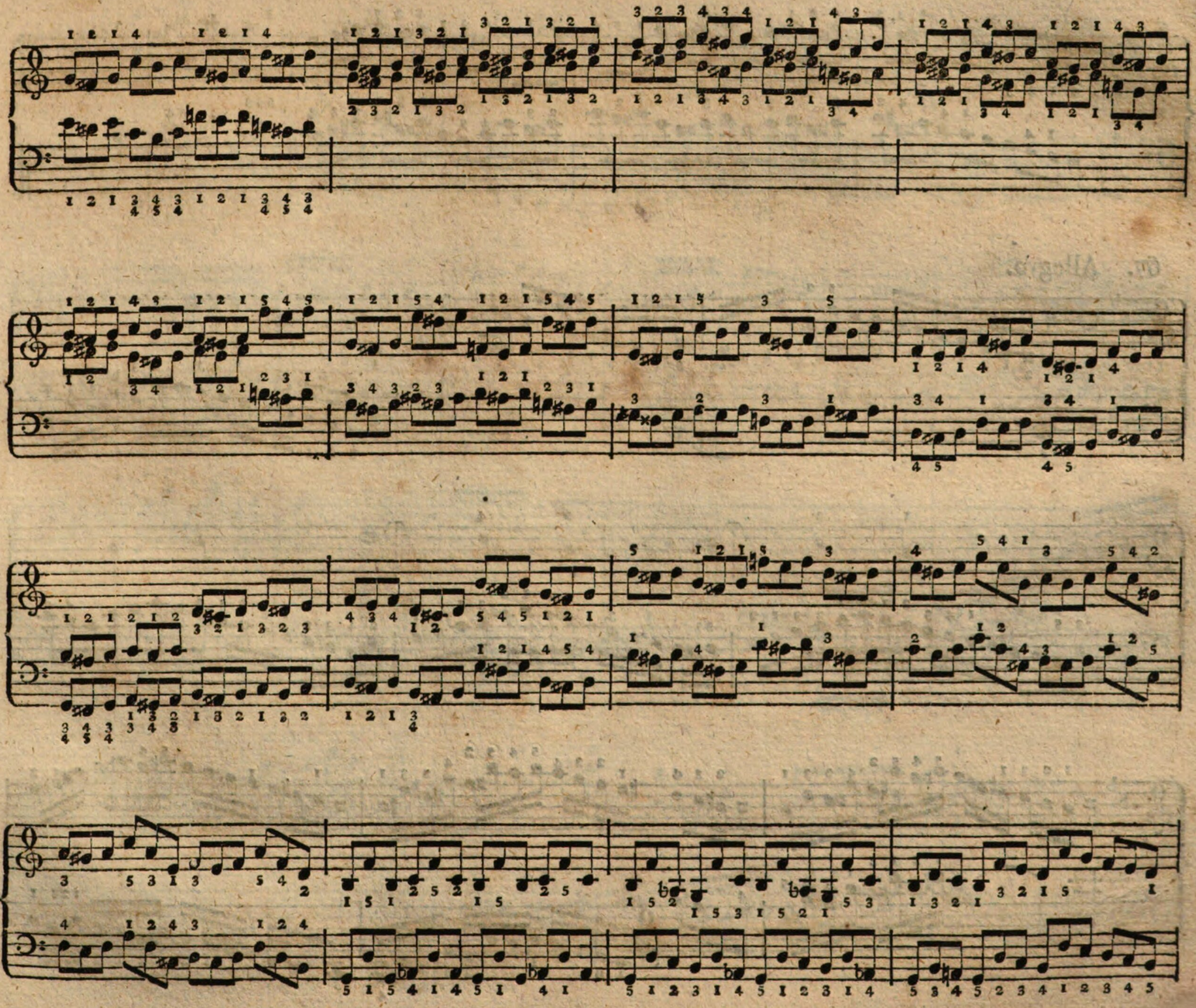
65.

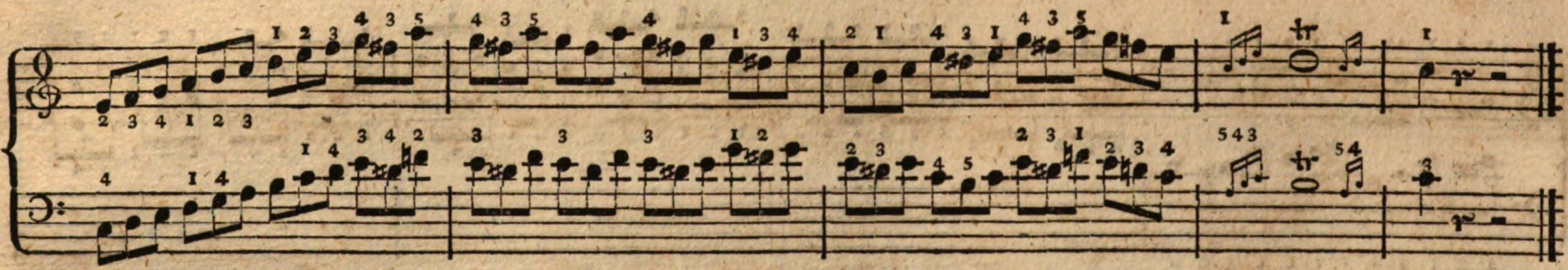


66. Presto.

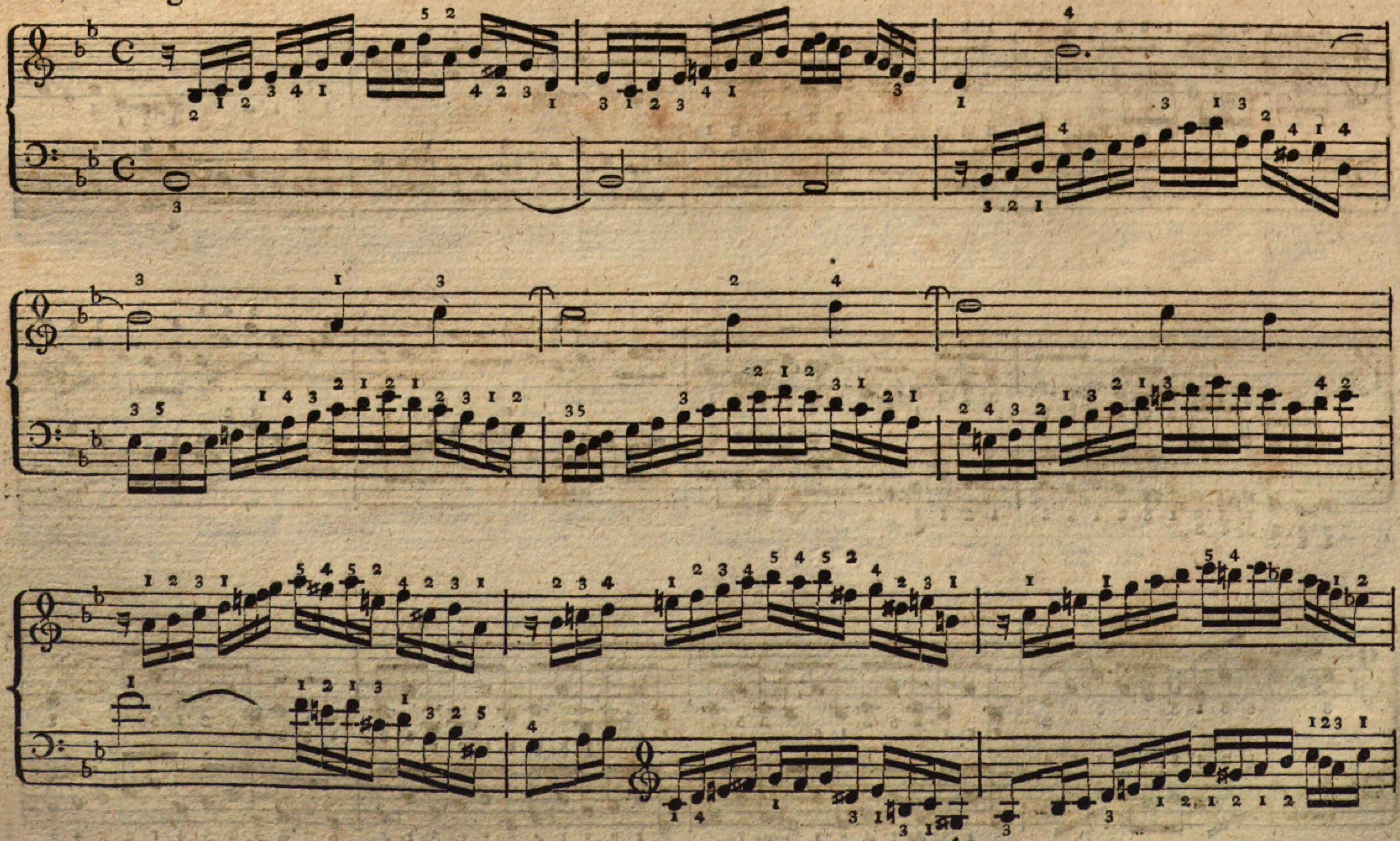


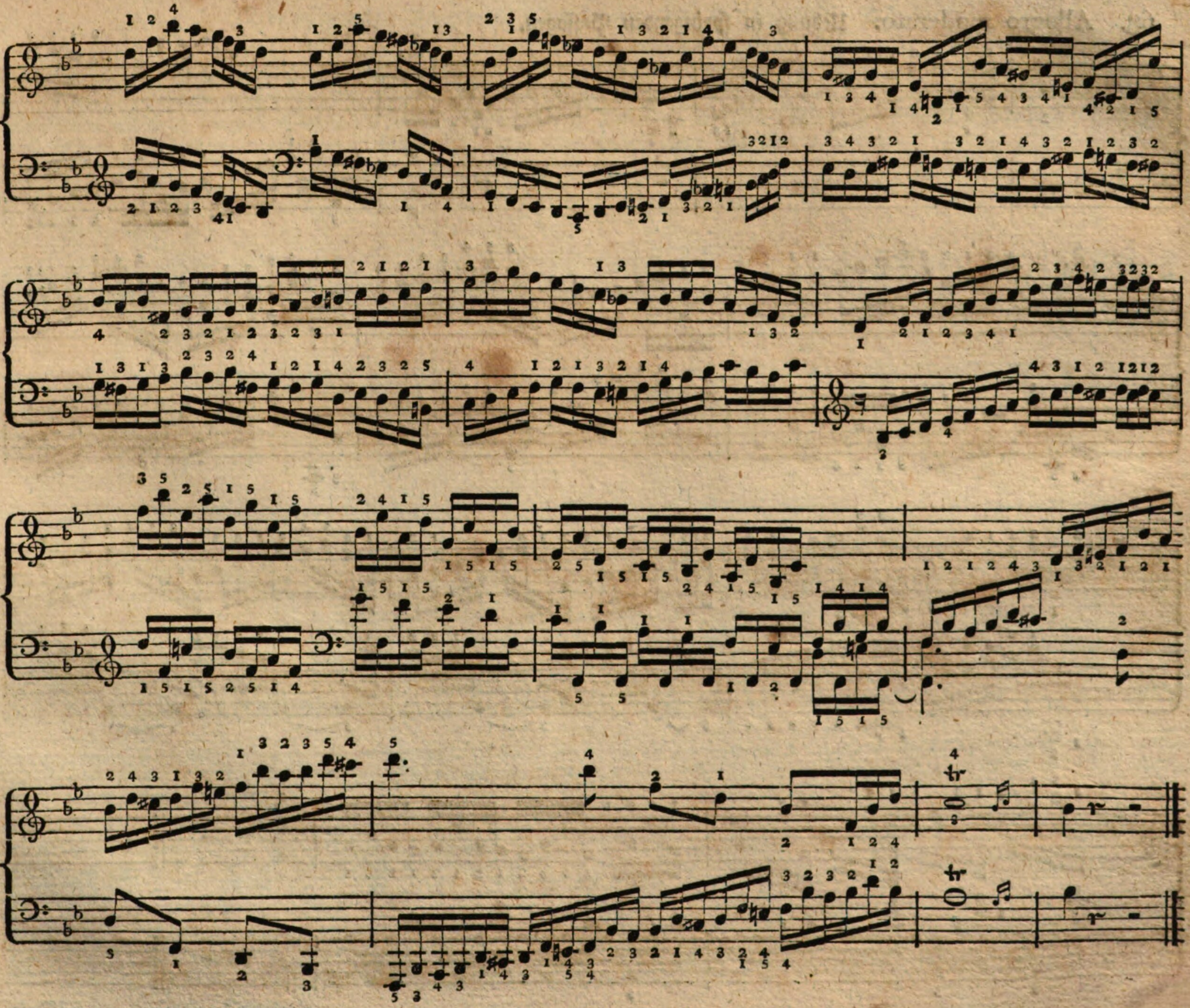
mit Bleistift geschriebenen Zahlen beziehen nicht auf die Finger sich.



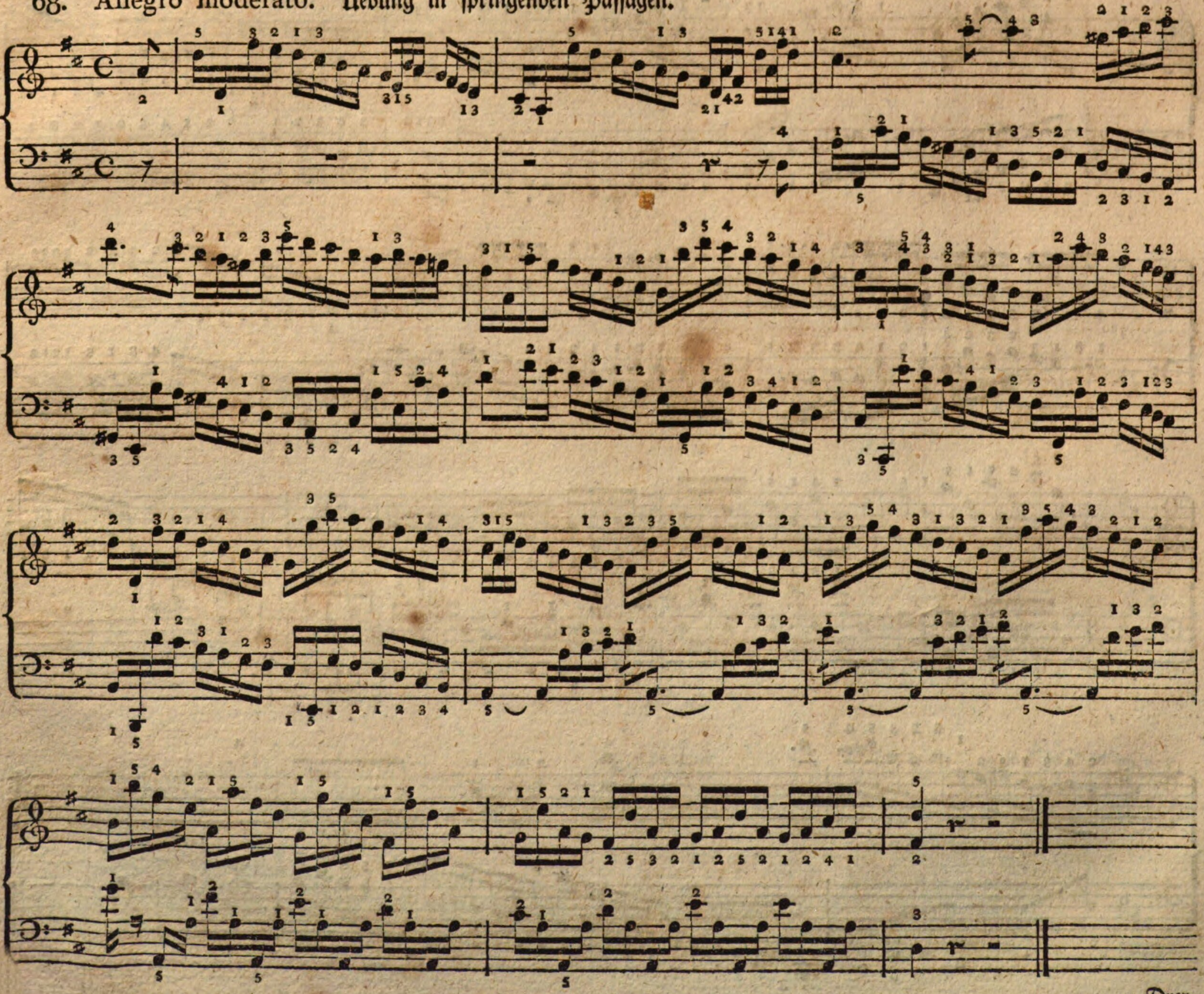


67. Allegro.





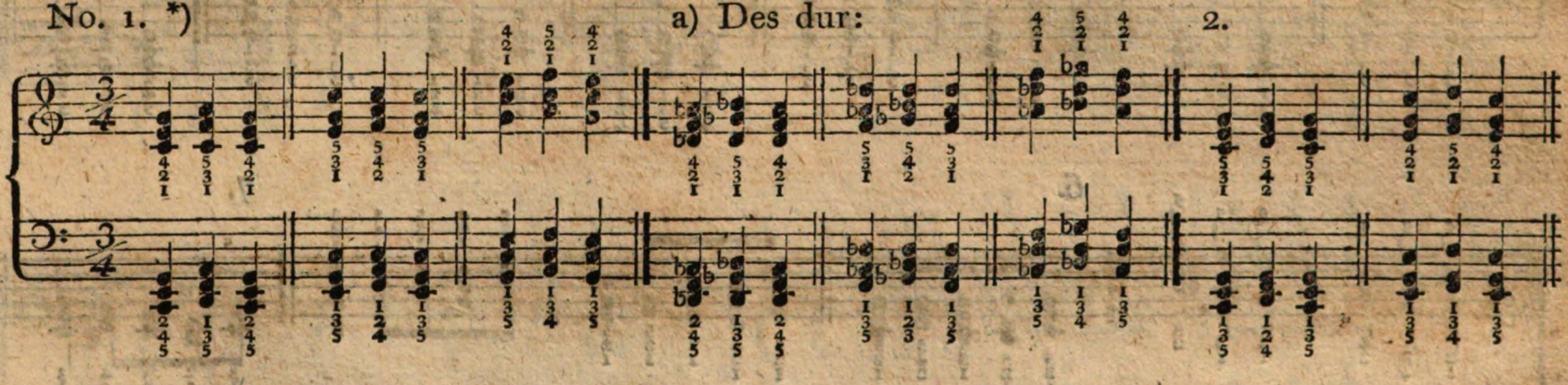
68. Allegro moderato. Uebung in ſpringenden Paſſagen.

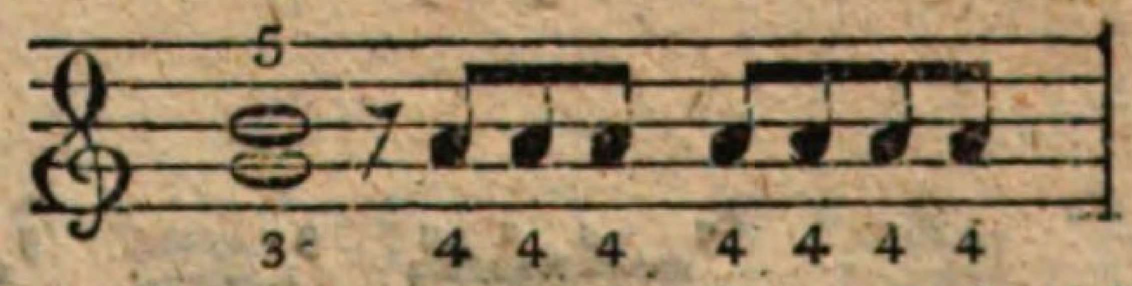


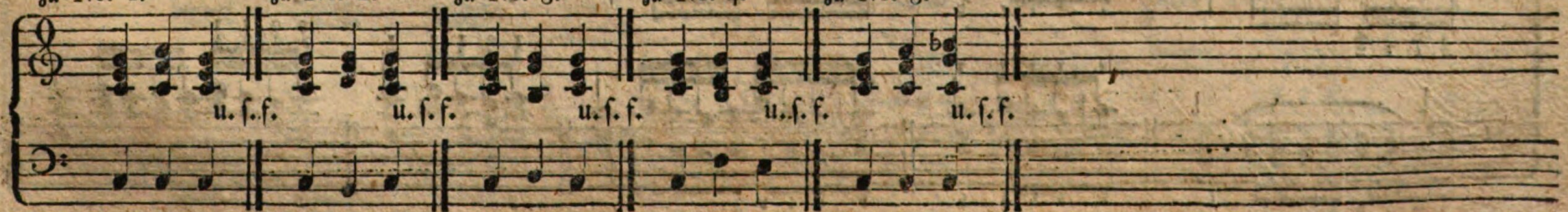
Drey-

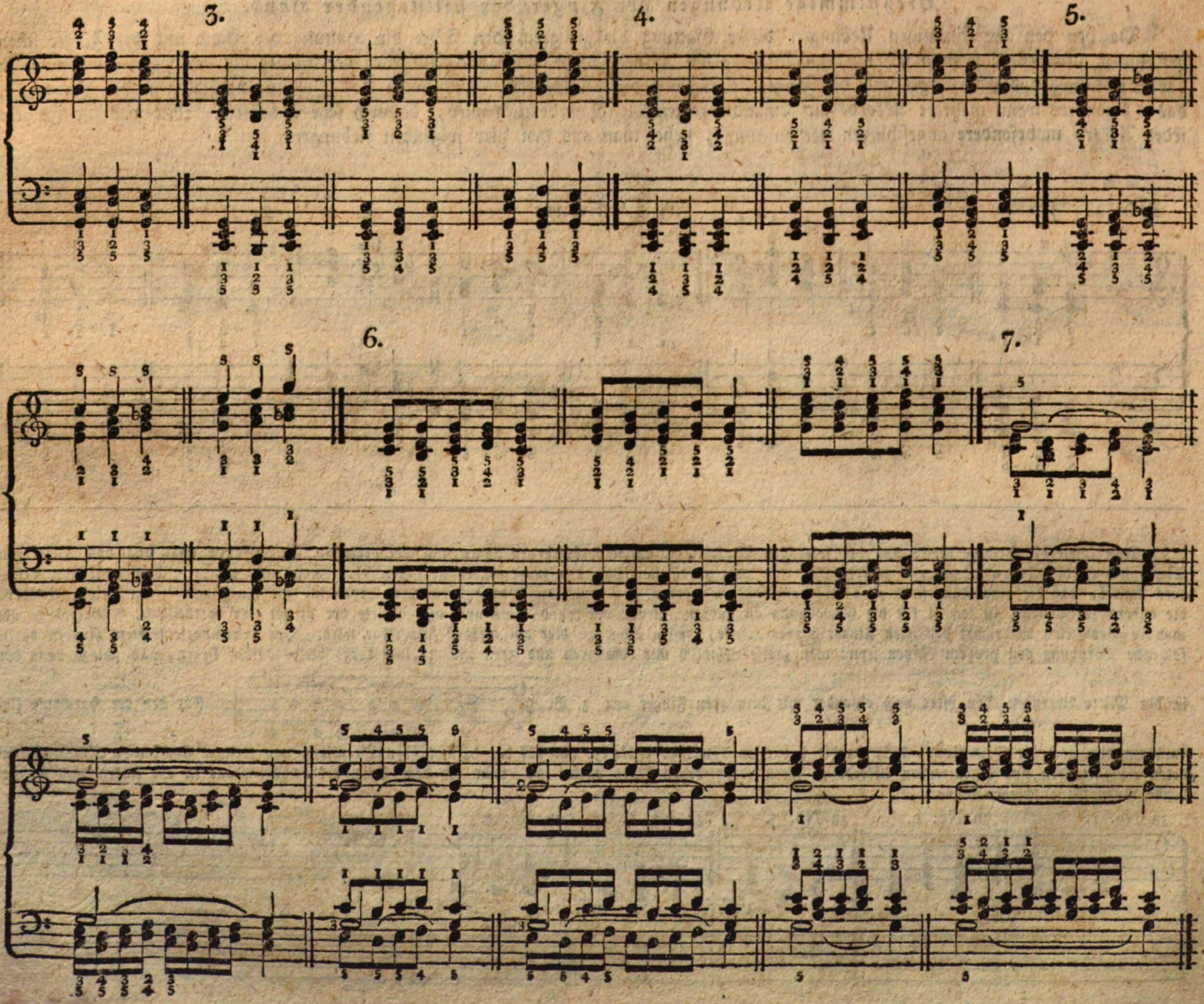
## Dreyſtimmige Uebungen der Finger bey ſtillſtehender Hand.

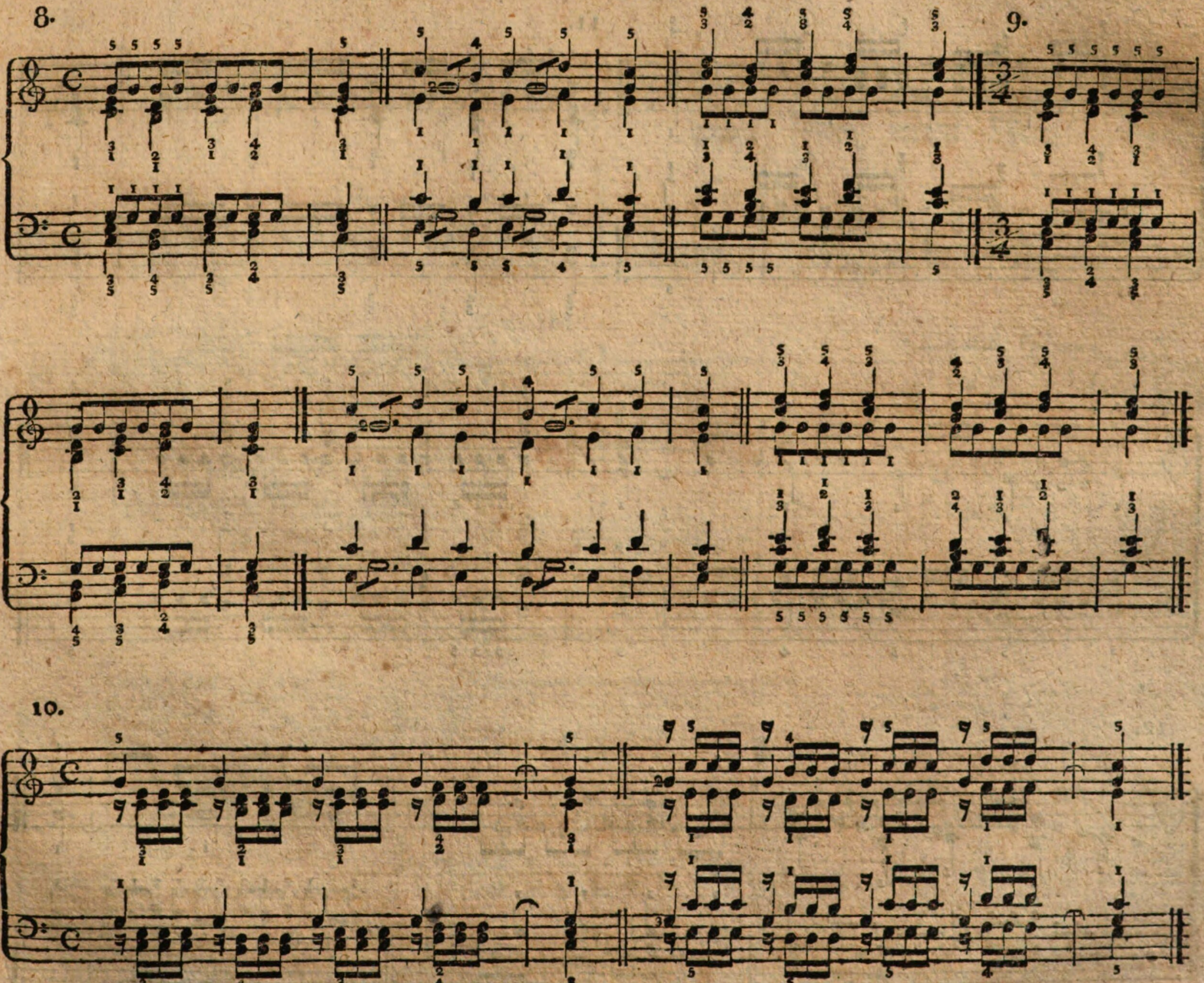
Da bey den dreyſtimmigen Uebungen dieſer Gattung die zu greifenden Töne die Haltung der Hand und der Finger ſchon beſtimmen, ſo befleißige man ſich nur den Anſchlag der Akkorde mehr durch das Aufheben der Finger als der Hand zu gewinnen; das Spiel wird dadurch ruhiger und die Finger gewinnen dabey an Stärke, auch wird das Zuſammenanſchlagen der Intervalle, das (beſonders wenn mehrere Akkorde auf einander folgen) leicht undeutlich wird, dadurch ſehr erleichtert. Mit was für Fingern jeder Akkord insbeſondere angeſchlagen werden müſſe, ſiehet man aus den hier folgenden Uebungen.

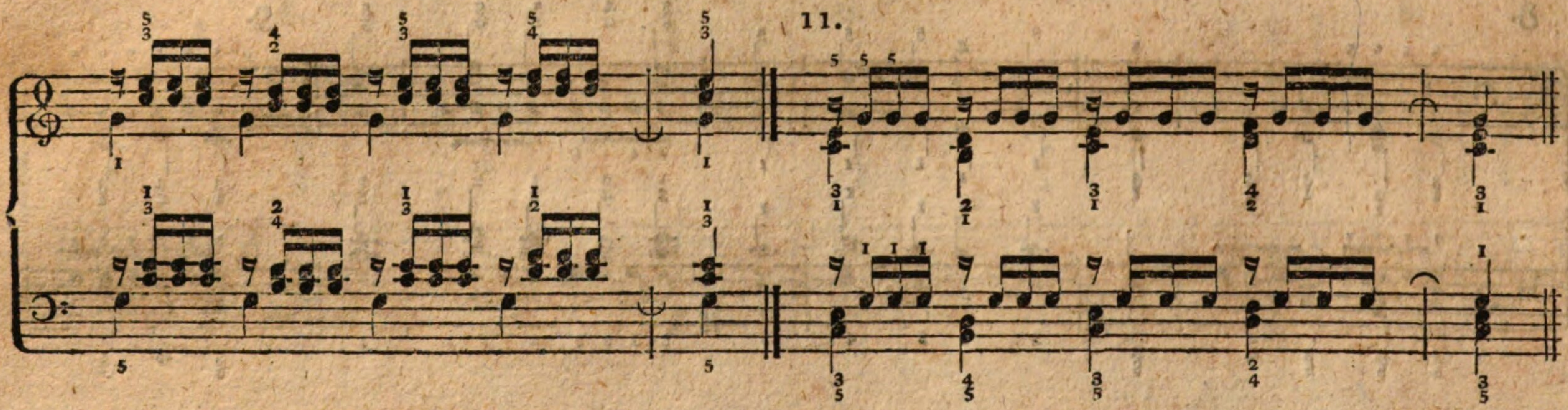


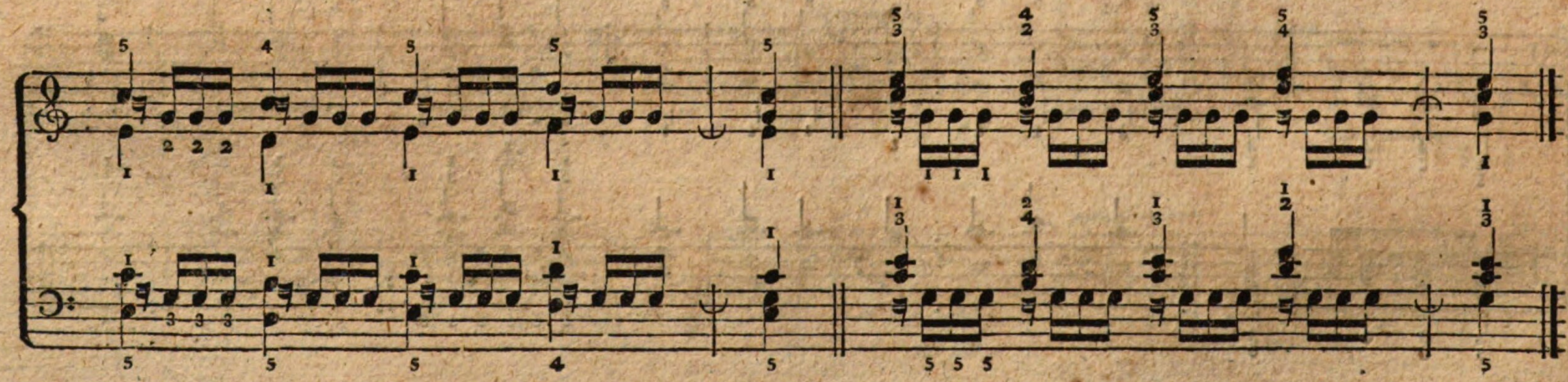

*) Man ſpiele die Akkorde dieſes und der folgenden Beyſpiele in ihren verſchiedenen Lagen mit ebenderſelben Fingerſetzung nach und nach durch alle Töne, wie es hier bey a) angedeutet worden iſt, und zwar zuerſt langſam, bey zunehmender Fertigkeit aber immer geſchwinder. Man achte aber beſonders darauf, daß die drey Töne ſtets zugleich angeſchlagen werden. Die fleißige Uebung derjenigen Beyſpiele, wo ein Finger liegen bleibt, während die andern fortſpielen, iſt ſowohl für die Gewöhnung an ruhige Haltung der Hand, als auch dem Spiele der Finger ſehr vortheilhaft. Beſonders übe man in Beyſpielen dieſer Art den 4ten Finger beyder Hände, deſſen Schwäche hier am meiſten bemerkbar wird. Bey ganz ungelenkſamen Fingern dürfte folgende Vorübung von großem Nutzen ſeyn: man greife nehmlich mit dem 3ten und 5ten Finger eine Terz, bleibe darauf liegen, und ſchlage dann den in der Mitte liegenden Ton öfter nach einander mit dem 4ten Finger an; z. B.  Für den der Harmonie Unkundigen hier noch die Bemerkung, daß, da die Uebungen von No. 1 bis 5. alle auf den harmoniſchen Dreyklang und kleinen Septimen-Akkord gegründeten conſonirenden und diſſonirenden Akkorde in ihren verſchiedenen Lagen enthalten, man bey dem Spiel der rechten Hand in der linken dazu nachſtehende Baßnoten anſchlagen könne:



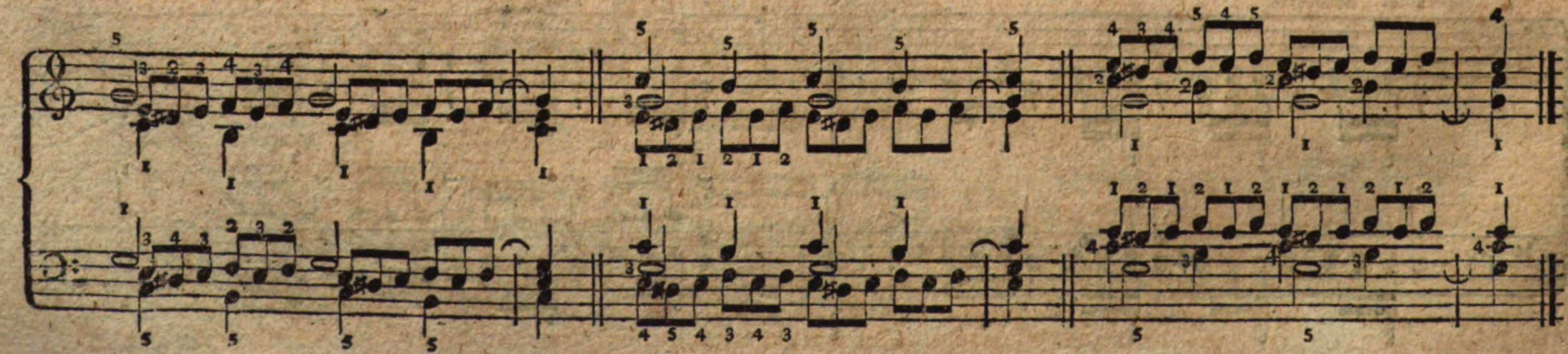

3.
4.
5.
6.
7.

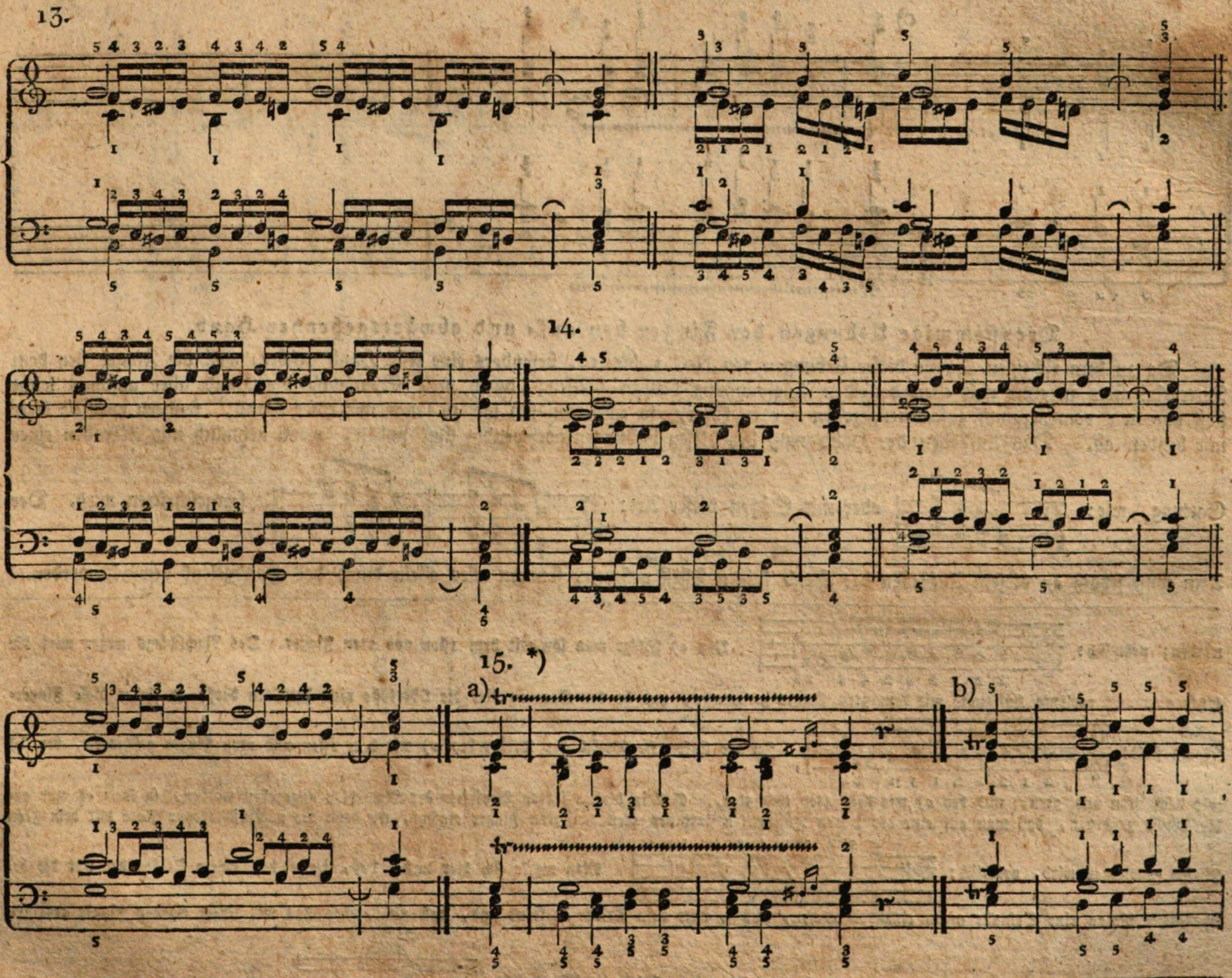

8.
9.
10.





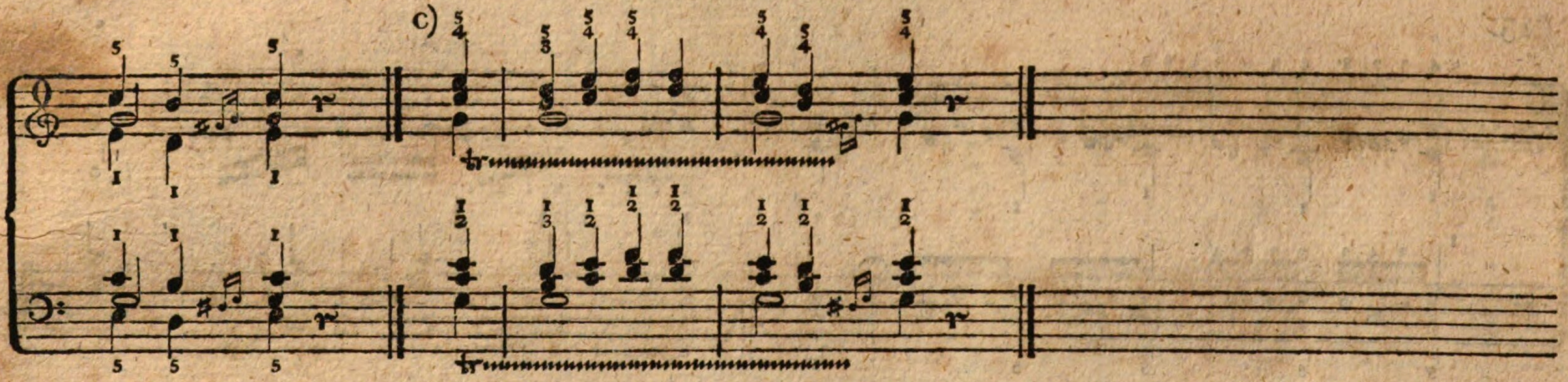
12.



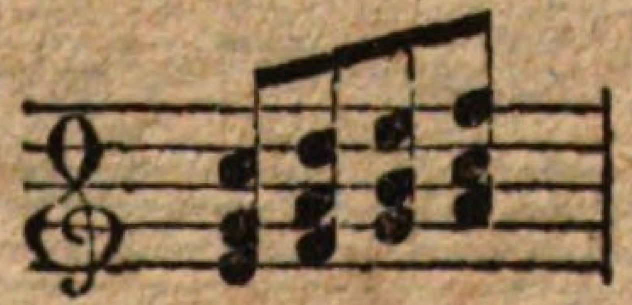
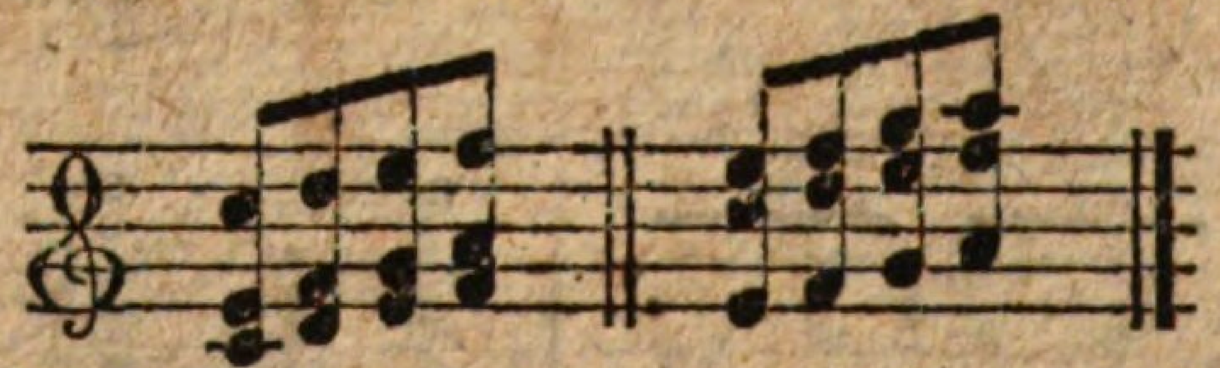



*) Bey a) wird der Triller in der rechten Hand mit dem 4ten und 5ten Finger geſchlagen; bey b) mit dem 2ten und 3ten Finger. Um den Nachſchlag machen zu können, der jedoch der leichtern Ausführung wegen hier auch wegfallen kann, muß die letzte Hülfsnote mit dem 4ten Finger genommen

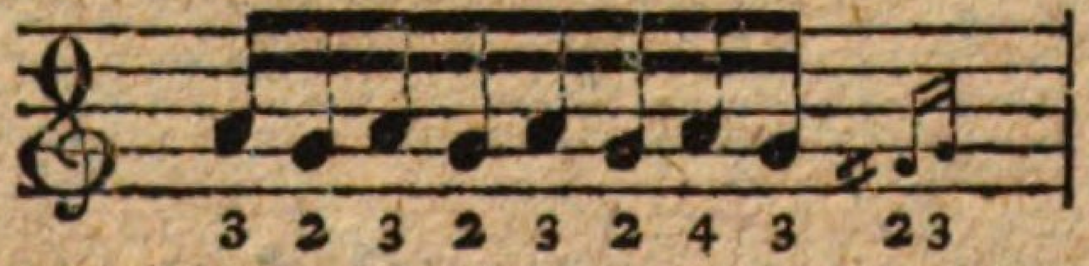
c)

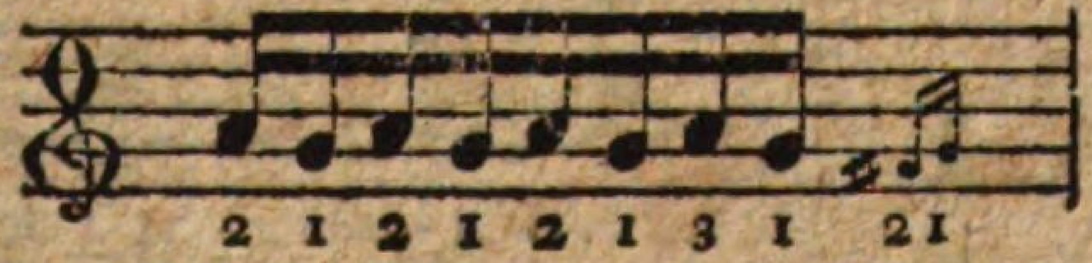


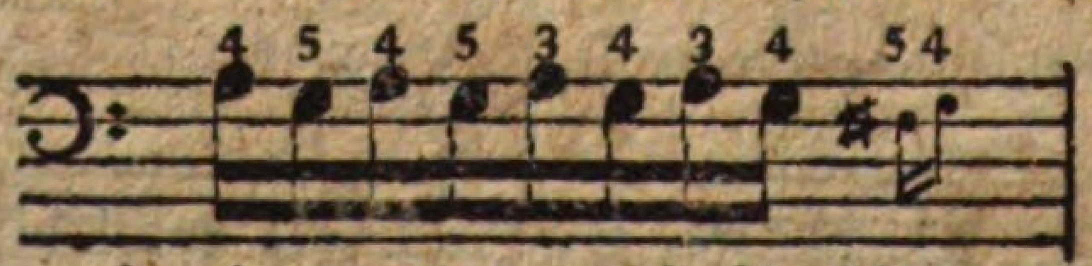
## Dreyſtimmige Uebungen der Finger bey auf- und abwärtsgehender Hand.

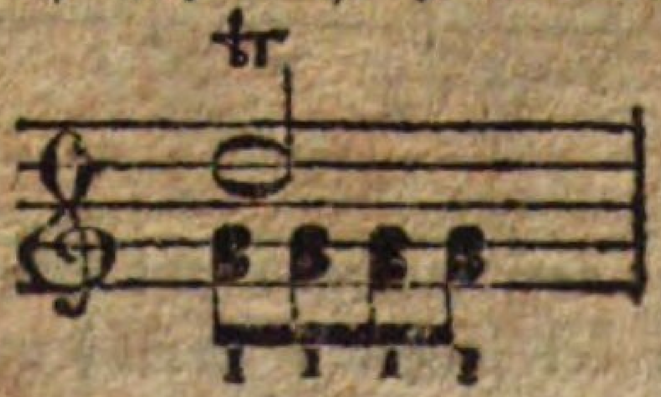
Da zu dem richtigen Spiele dieſer Uebungen von No. 1 bis 10. beſonders eine feſte Hand gehört, weil die Finger bey dem Fortrücken ſtets in einer und eben derſelben Ausſpannung bleiben müſſen; durch dieſe Spannung die Hand aber anfangs leicht ſteif oder wie vom Krampf zuſammengezogen werden kann, ſo übe man ſich nie zu lange mit einer Hand, ſondern wechſele öfter mit beyden ab. Das Aufheben der Hand muß bey dieſen Uebungen nothwendig ſtatt finden, wenn nehmlich mit Akkorden einer Gattung, wie:  oder mit Sätzen dieſer Art:  fortgeſchritten wird. Der Arm muß jedoch an dieſem Aufheben der Hand keinen Theil nehmen, ſondern alles allein durch das Handgelenk bewürkt werden.

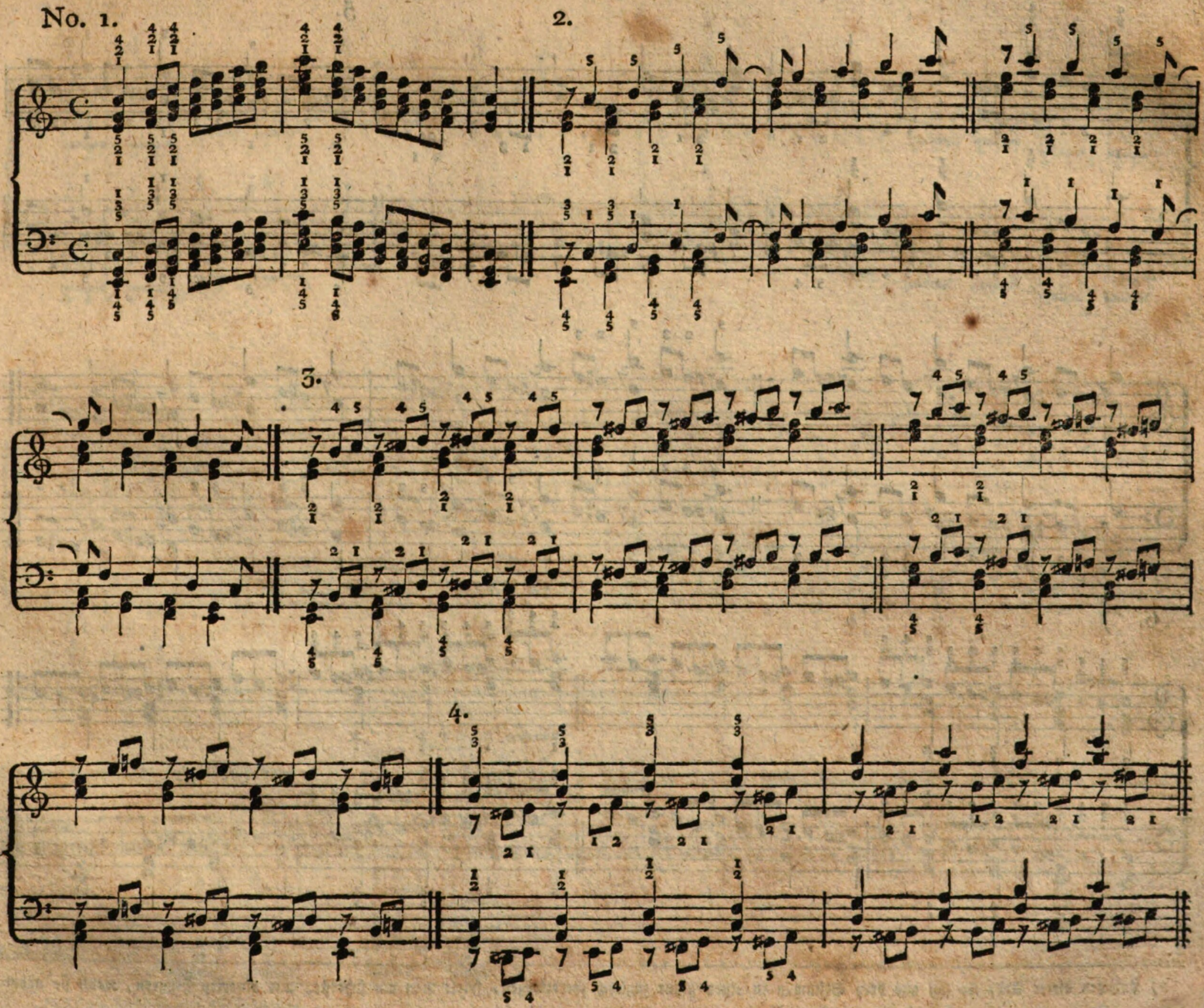
---

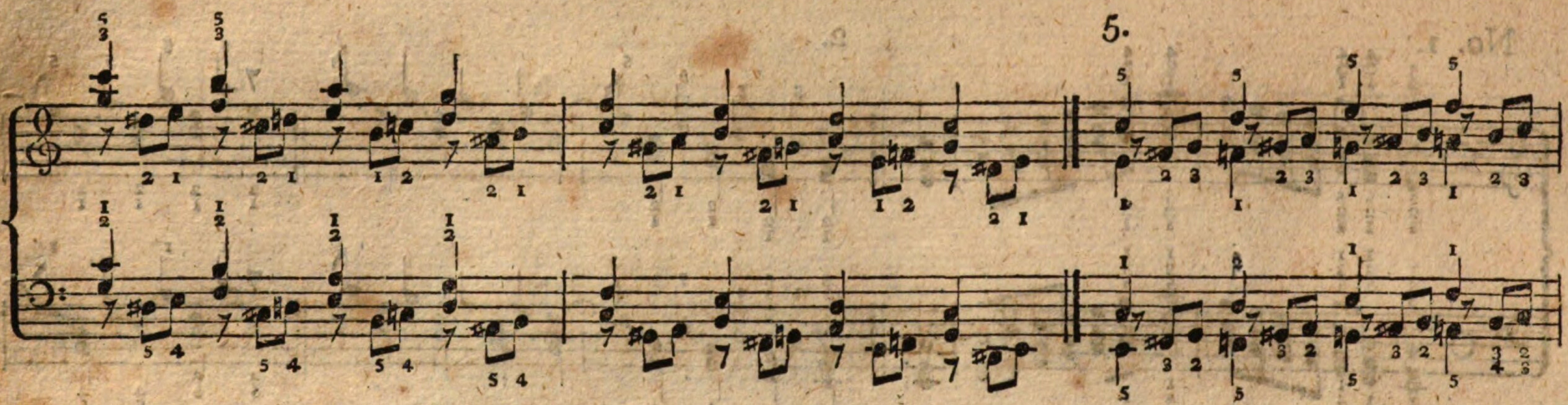
werden; nehmlich: 

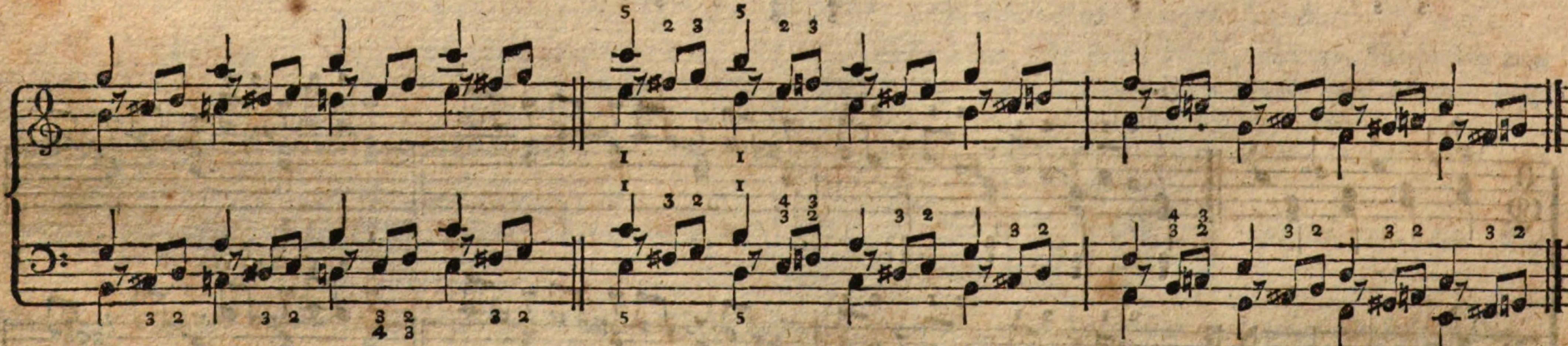
Bey c) ſchlägt man ihn mit dem 1ſten und 2ten Finger. Des Nachſchlags wegen wird die letzte oder auch vorletzte Hülfsnote mit dem 3ten Finger genommen, und da der Daumen hier die Obertaſte nicht berühren darf, ſo findet dieſe Fingerſetzung ſtatt: 

In der linken Hand wird der Triller bey a) mit dem 1ſten und 2ten Finger geſchlagen, bey b) mit dem 2ten und 3ten, und bey c) mit dem 4ten und 5ten. Soll in dieſem letzten Beyſpiele der Nachſchlag angegeben werden, ſo kann es nur auf die Weiſe geſchehen, daß man auf eine der letzten Hülfsnoten ſtatt des 4ten den 3ten Finger einſetzt, wo denn die nachzuſchlagende Note mit dem 5ten Finger genommen wird, nehmlich: 

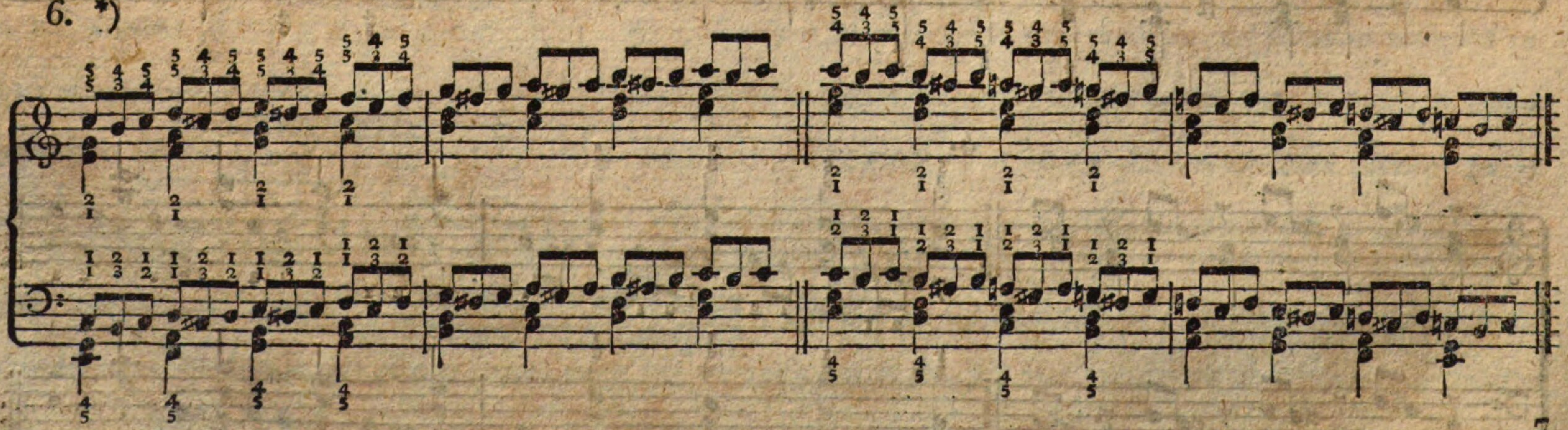
Man merke ſich hier noch, daß, wenn bey einem Triller der Art die begleitenden Noten eine Sekunde gegen einander machen, und ſo weit vom Triller entfernt ſind, daß nicht jeder Ton mit einem eigenen Finger gegriffen werden kann, man beyde Noten alsdann zugleich mit dem Daumen anſchlagen müſſe, z. B. 


No. 1.
2.
3.
4.



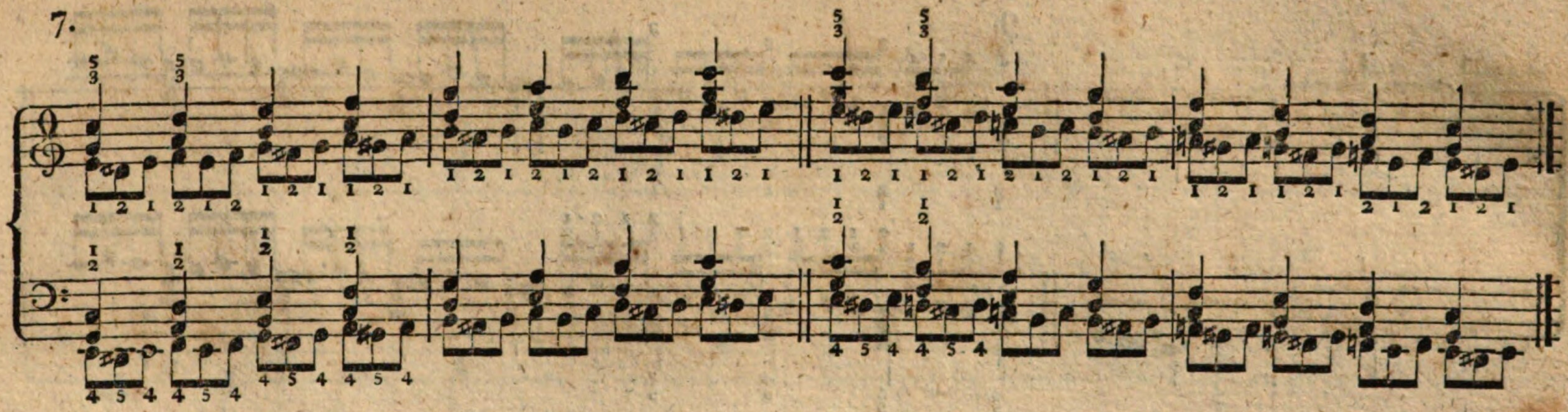
6. *)



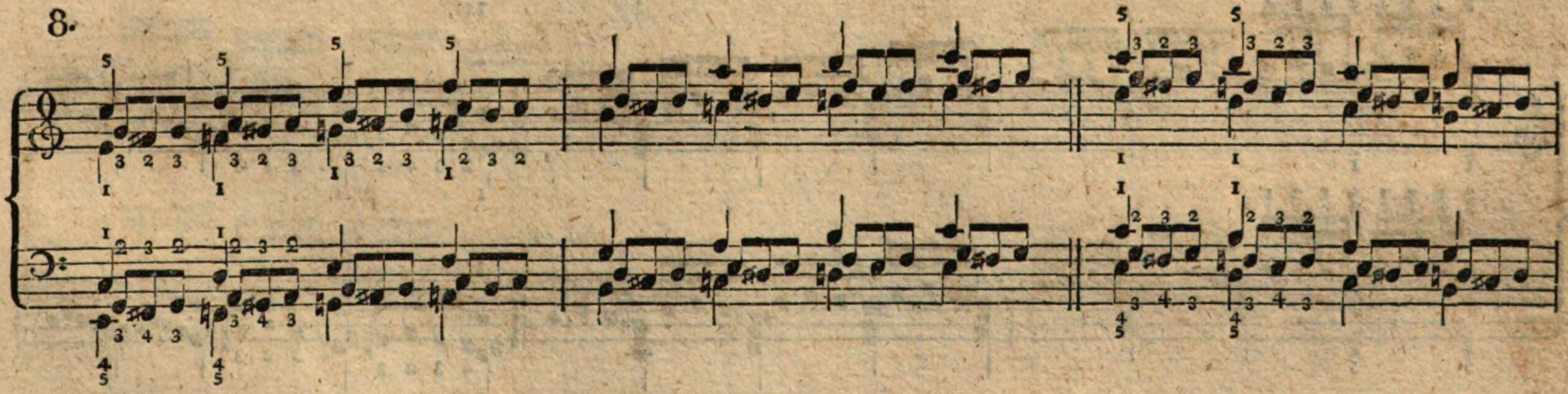
7.

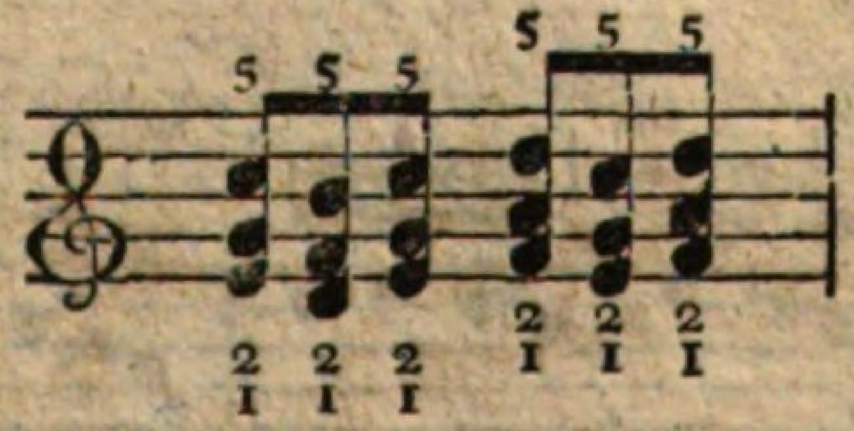
*) Paſſagen dieſer Art, wo ſich alle drey Stimmen in einer Figur zugleich fortbewegen, ſpielt man am ſicherſten mit einerley Fingern, wenn ſie nehm-

7.



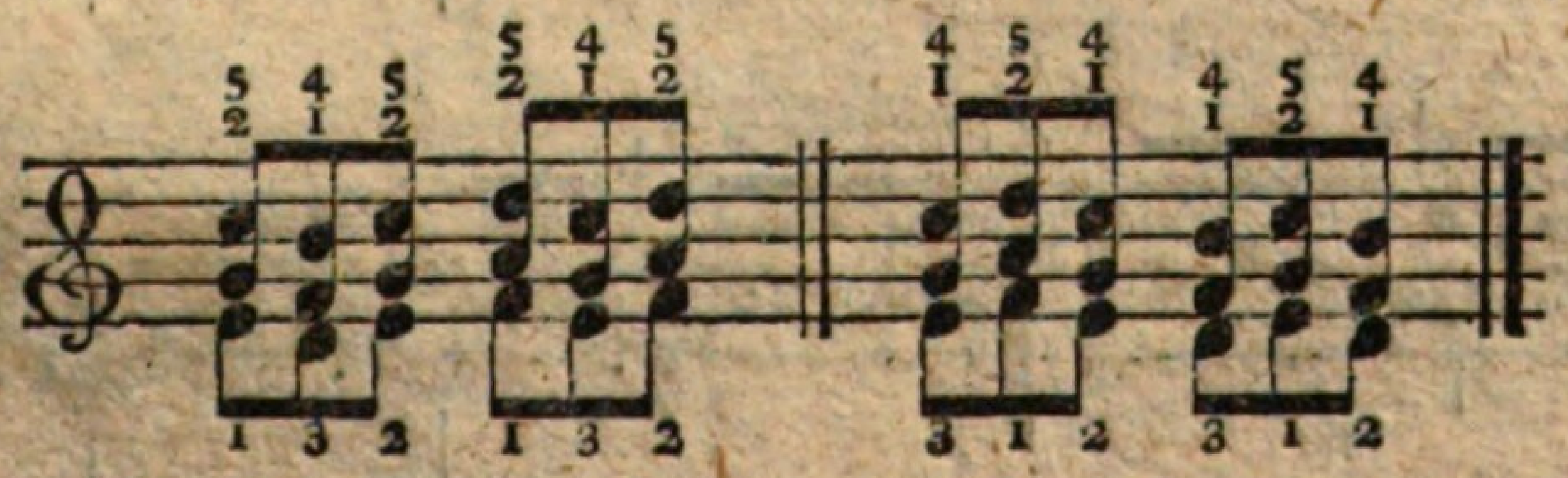
8.

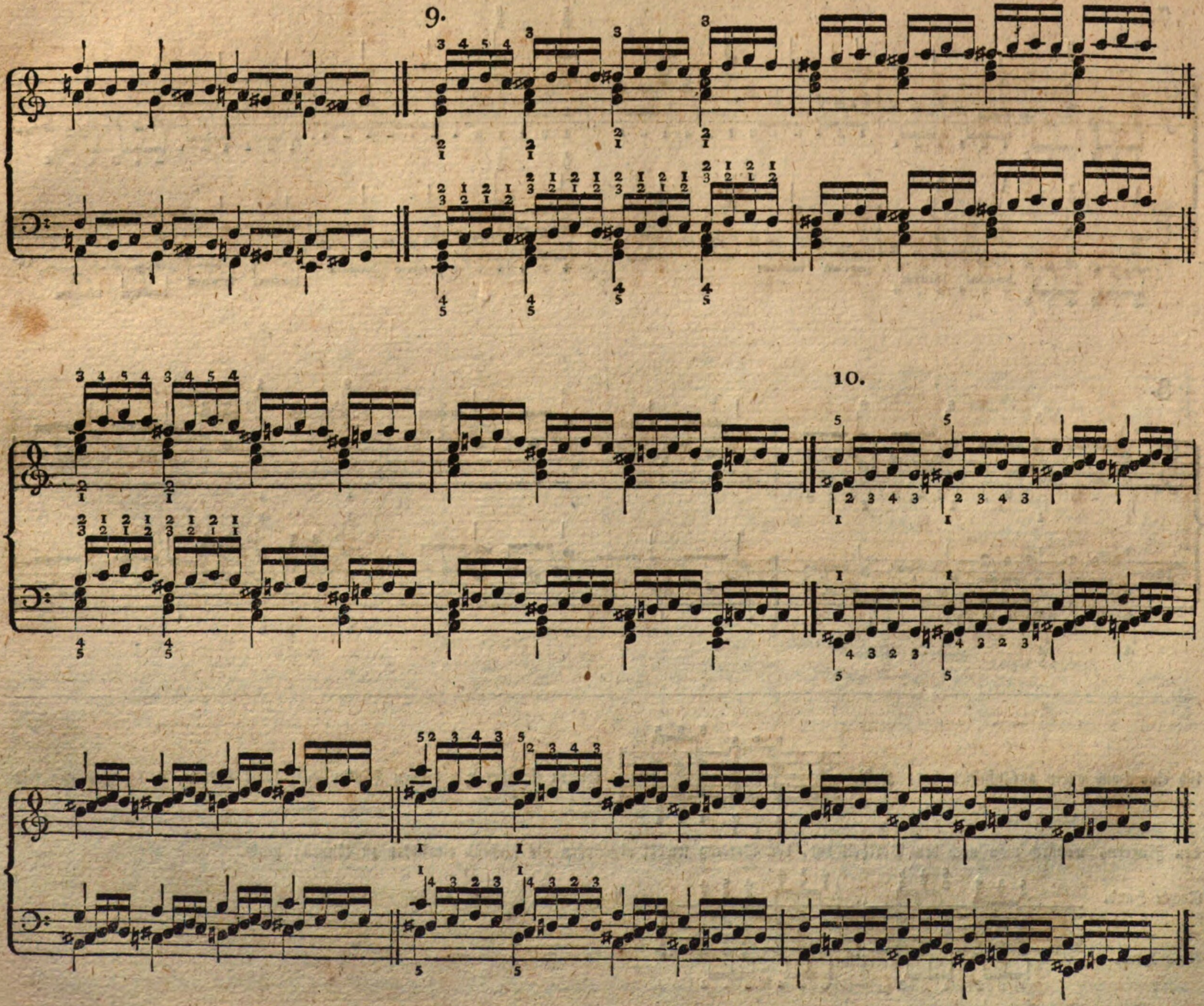


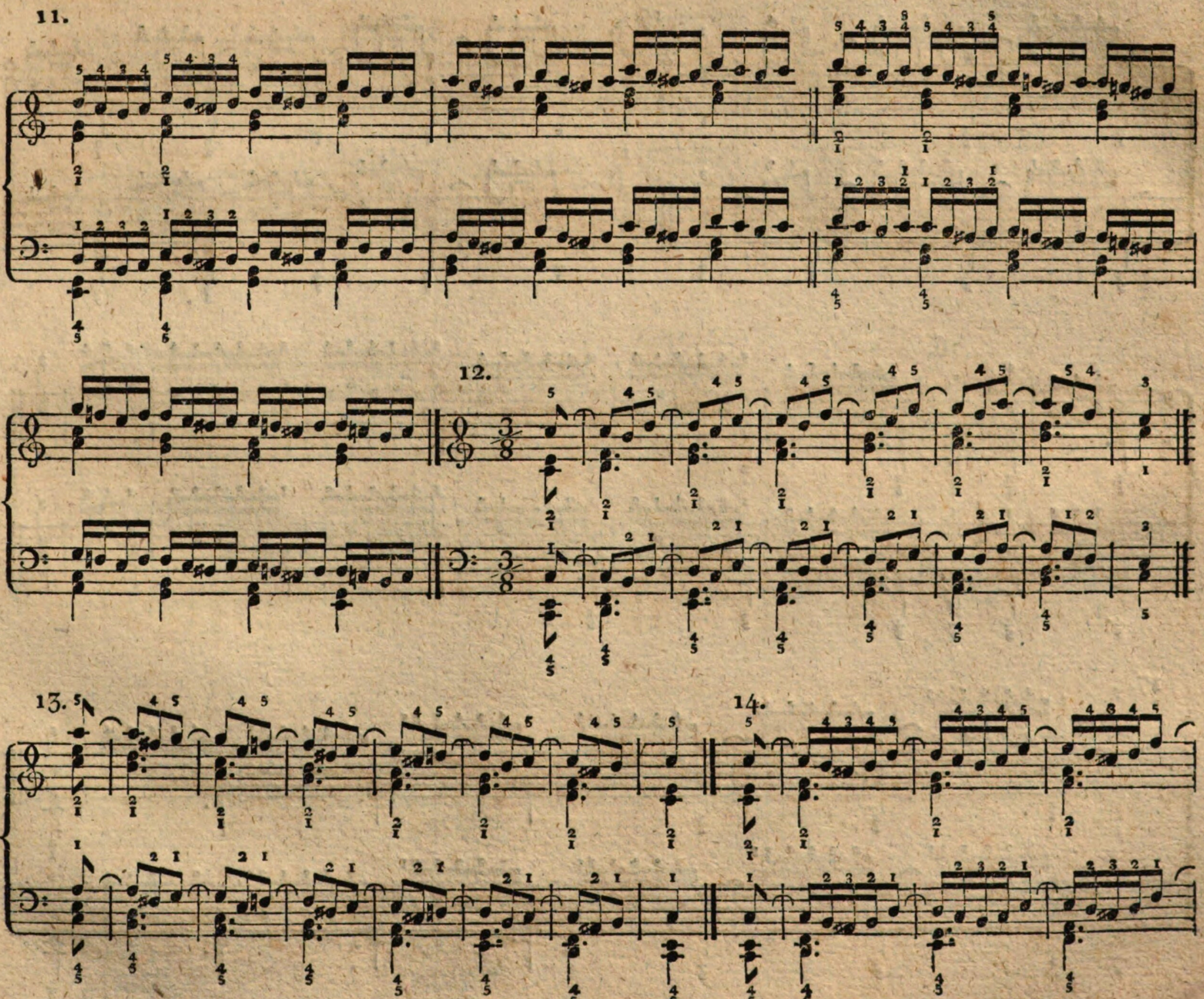
lich eine Hand allein auszuführen hat; z. B.  können ſie aber mit beyden Händen ausgeführt werden, ſo wechſelt man mit den Fingern, wodurch man noch den Vortheil hat, den Vortrag ſowohl abgeſtoßen als fließend einrichten zu können; z. B.

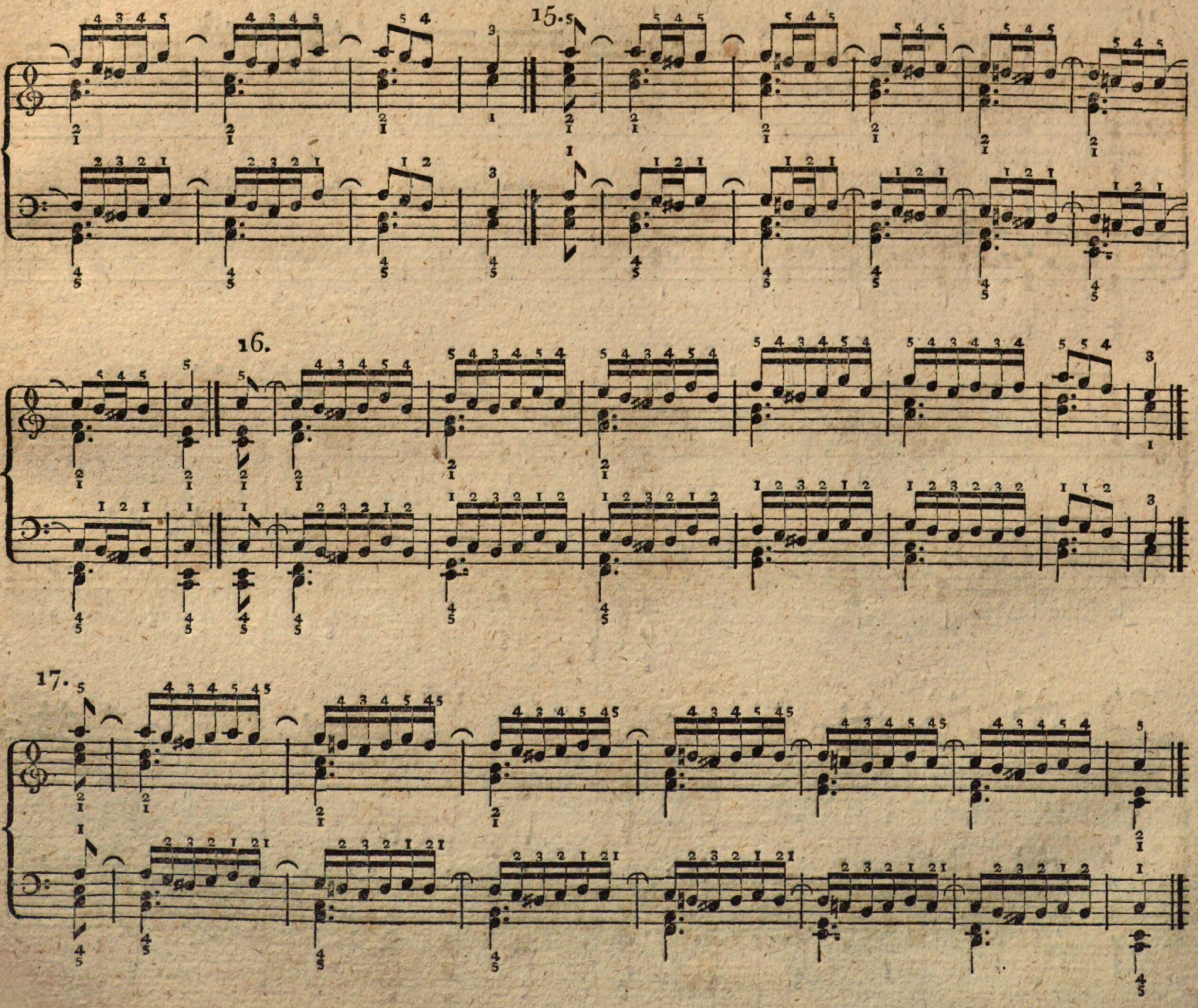
Rechte Hand.

Linke Hand.

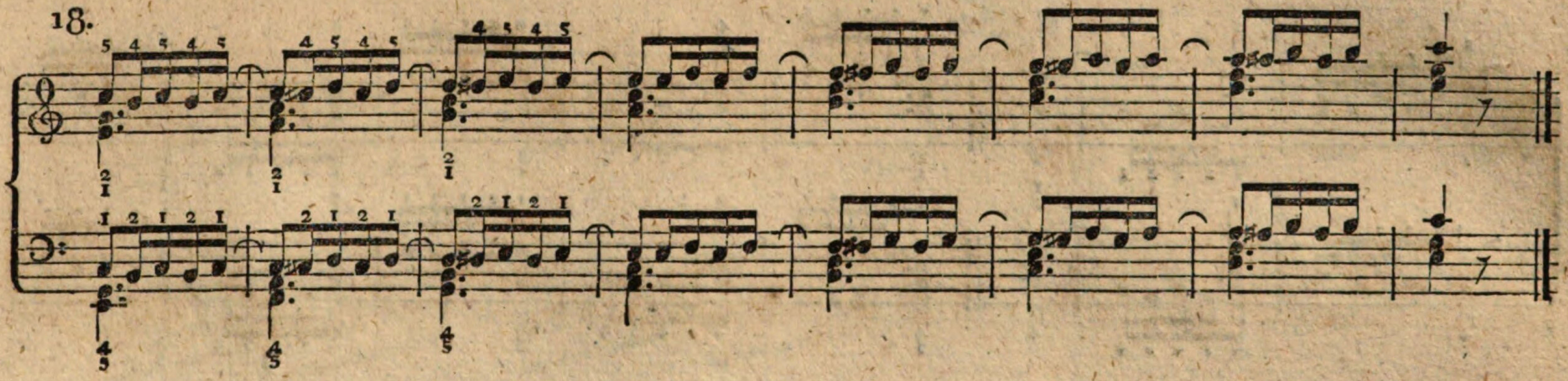



9.
10.

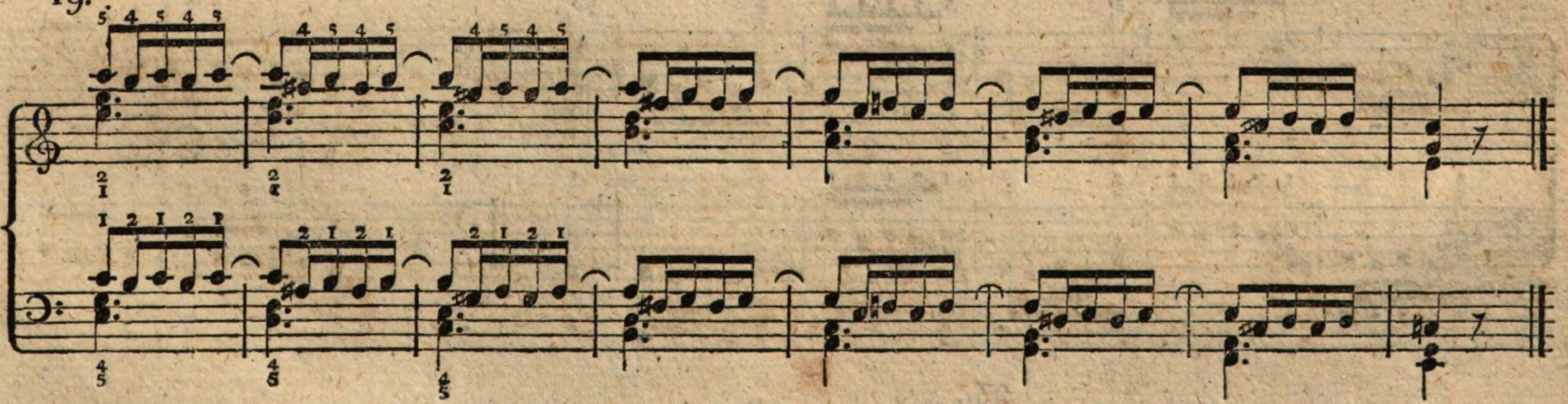

11.
12.
13.
14.


15.
16.
17.

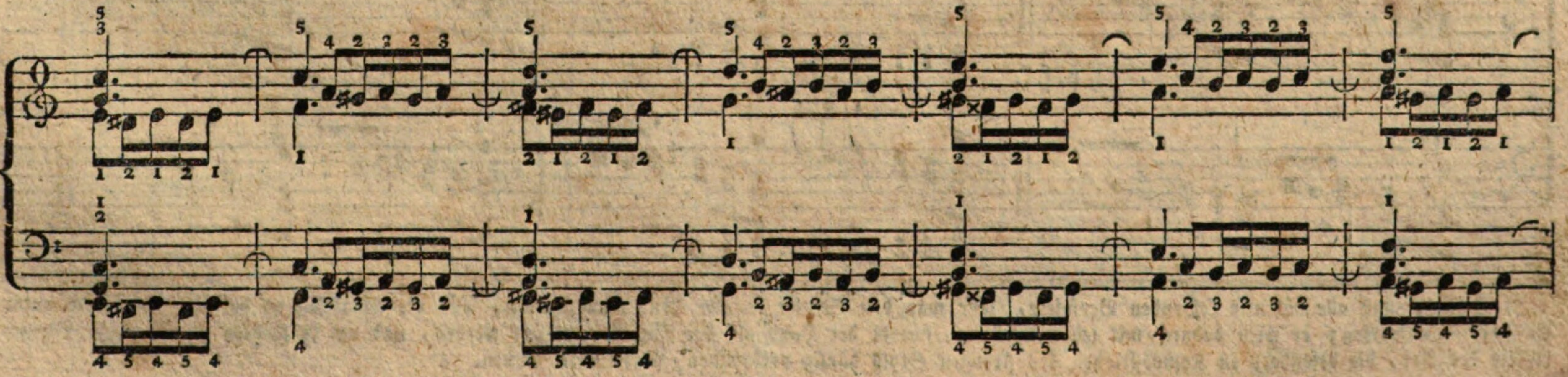
18.

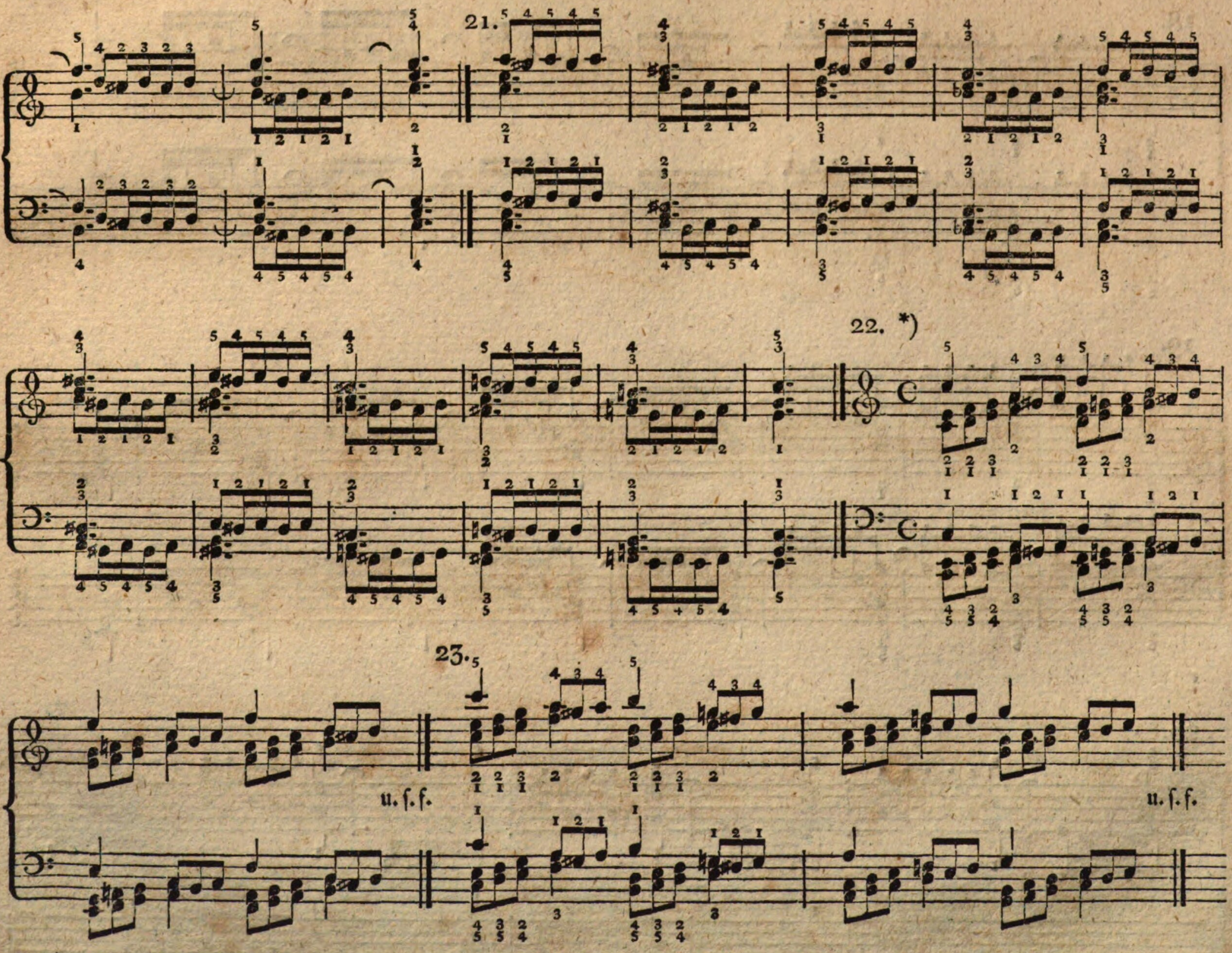


19.

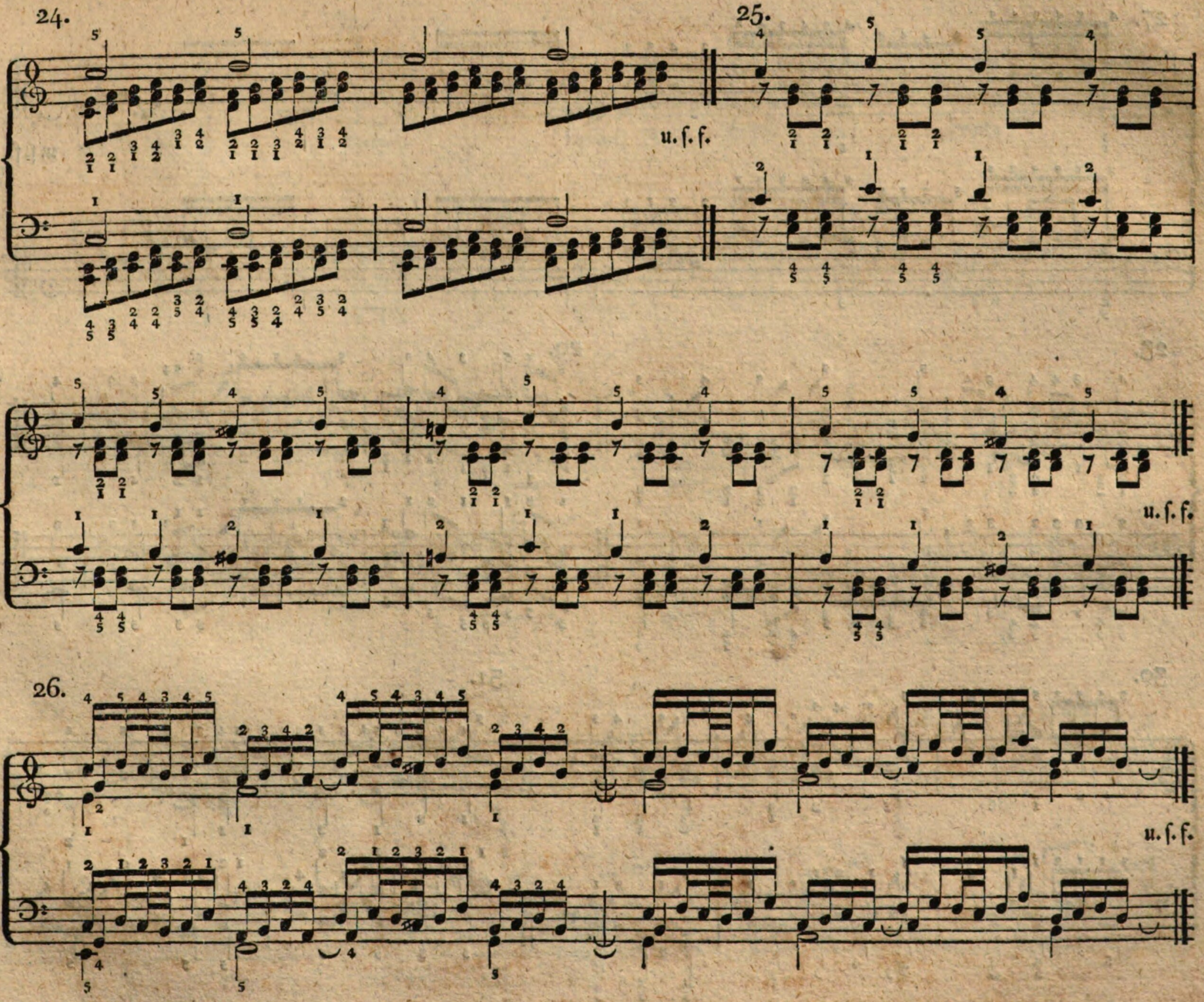


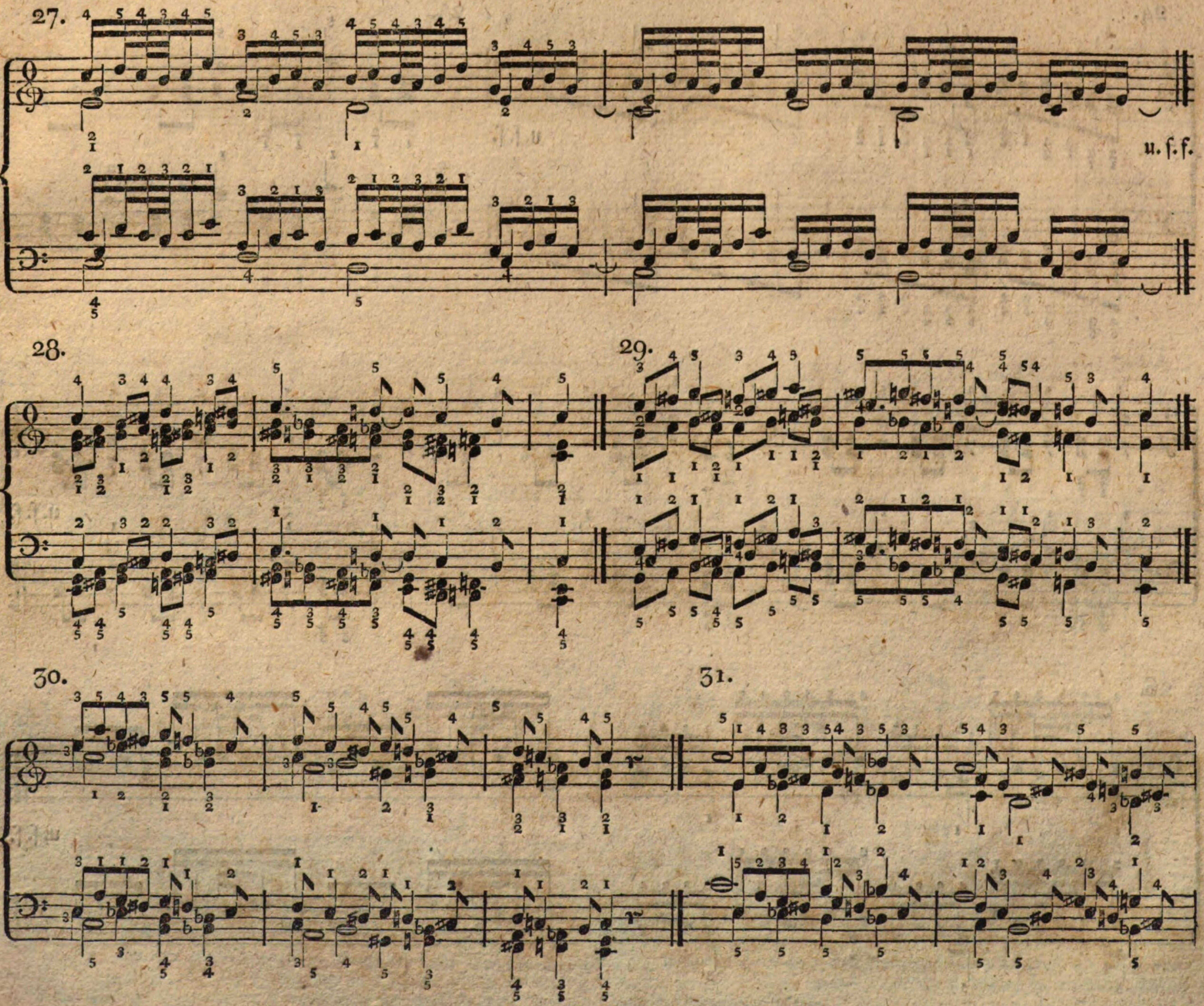
20.



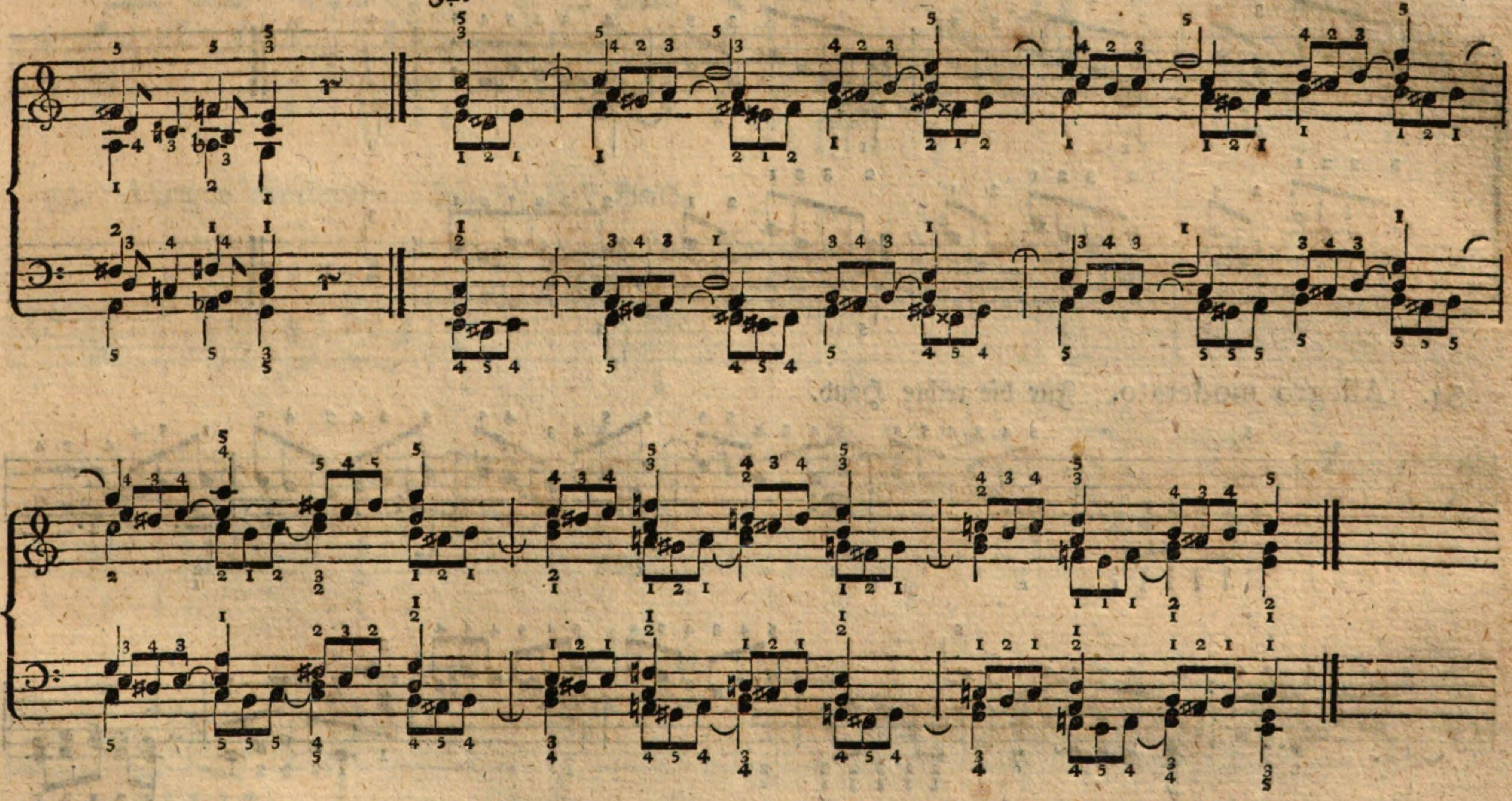



*) Dieſes, und alle die nun folgenden Beyſpiele, laſſe man den Schüler in alle Töne transponiren, und die Fingerſetzung darüber — jedoch unter Aufſicht — anmerken; er wird dadurch mit jeder Stellung, ſowohl der Hand als der Finger, bekannt werden, und um ſo leichter in der Folge Schwierigkeit der Art, die beſonders in Kompoſitionen des ſtrengen Styls häufig vorkommen, überwinden können.

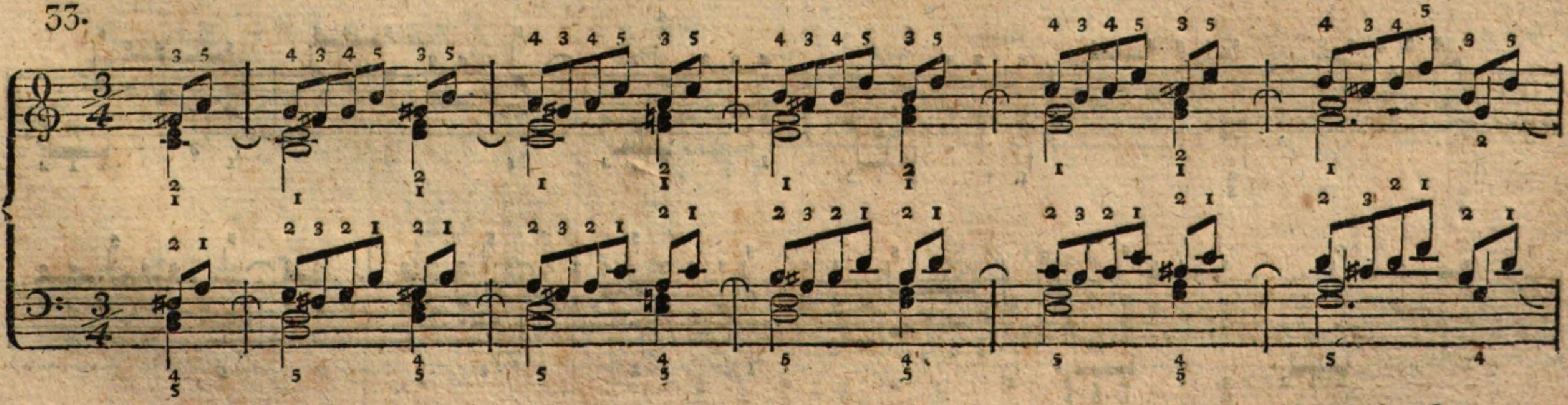

24.
u. ſ. f.
25.
u. ſ. f.
26.
u. ſ. f.

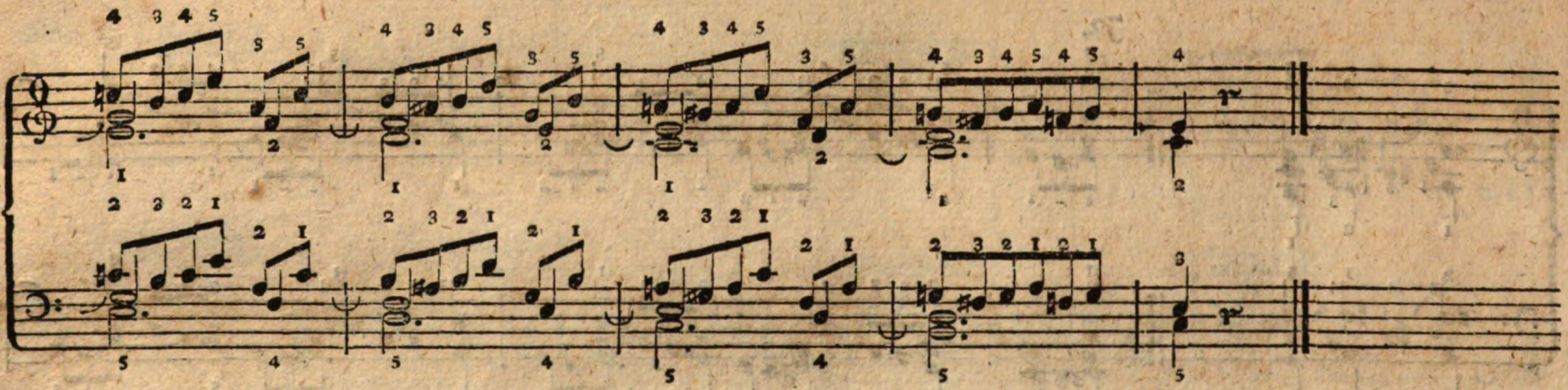

27.
u. ſ. f.
28.
29.
30.
31.

32.

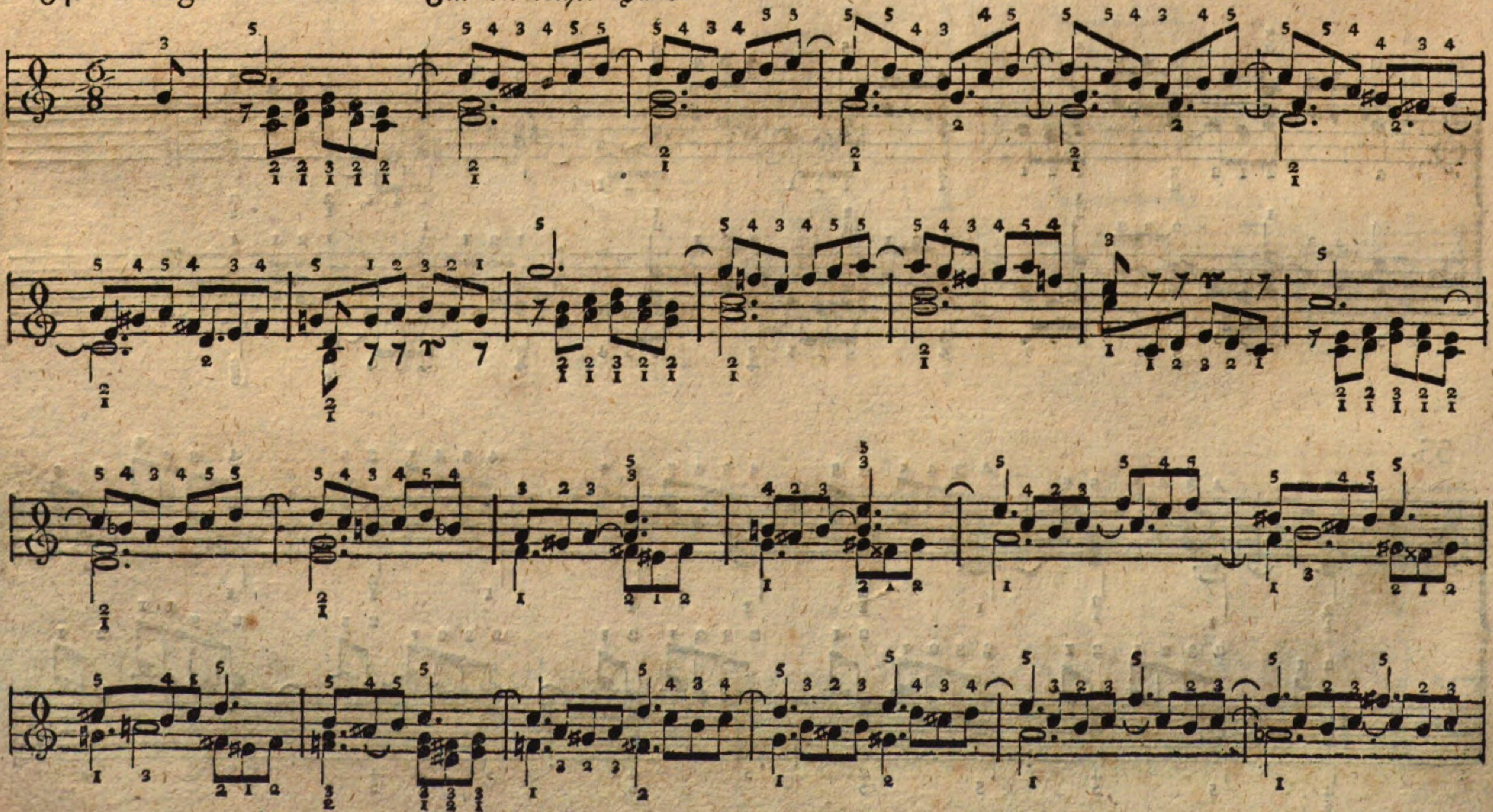


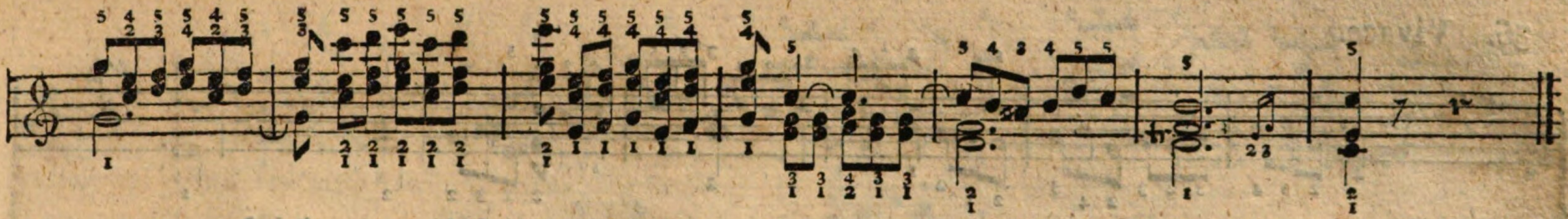
33.



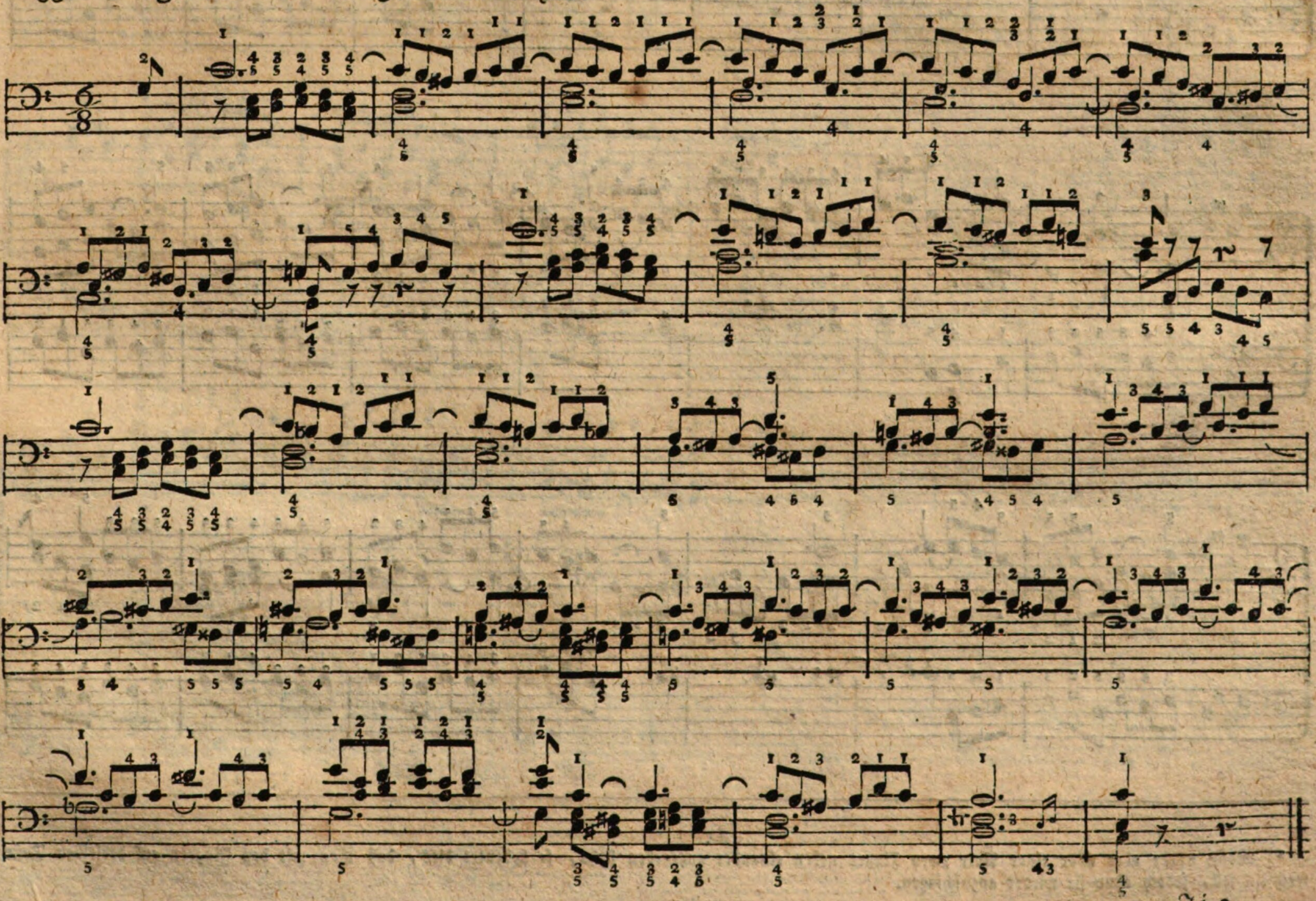


34. Allegro moderato. Für die rechte Hand.

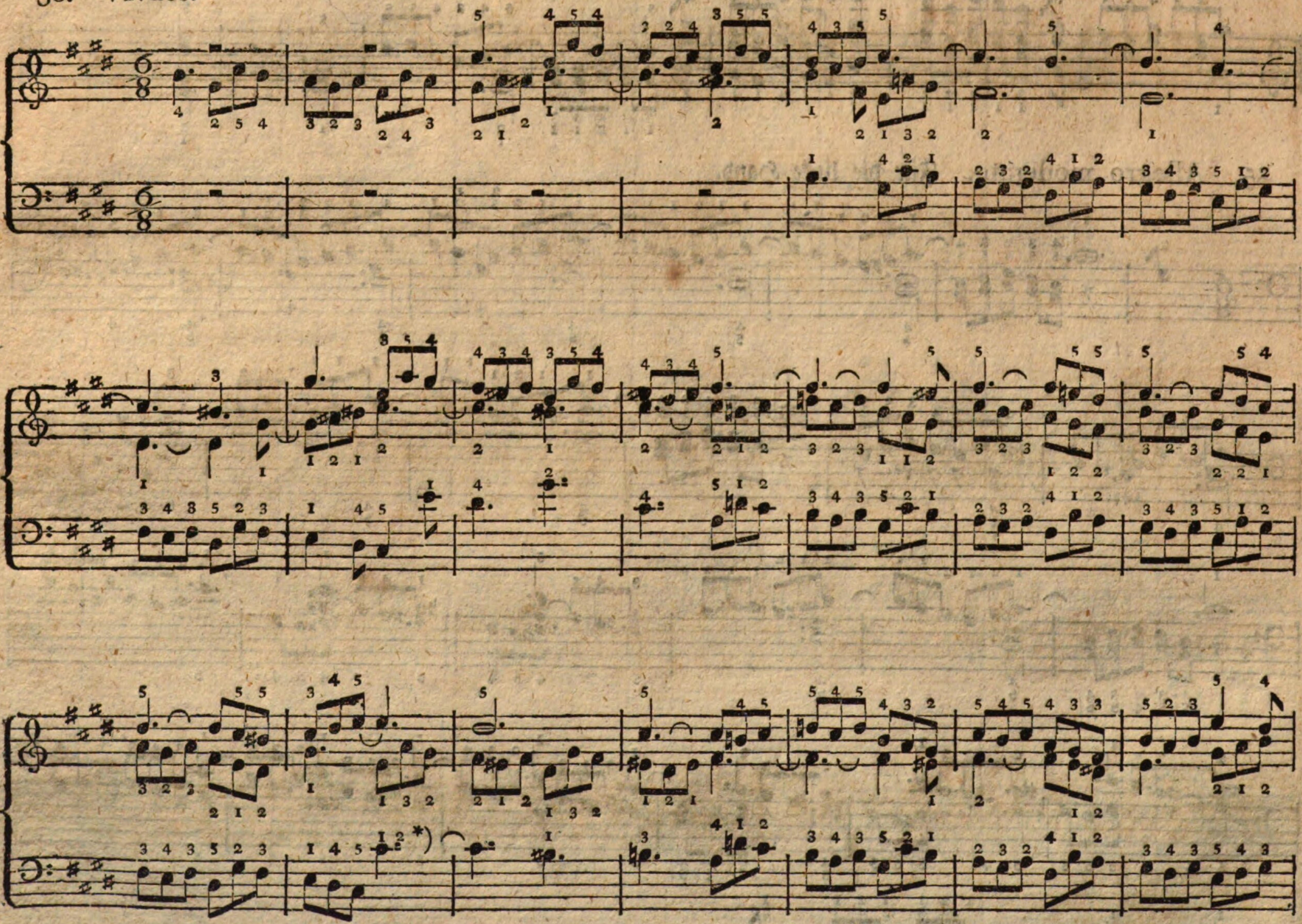




35. Allegro moderato. Für die linke Hand.

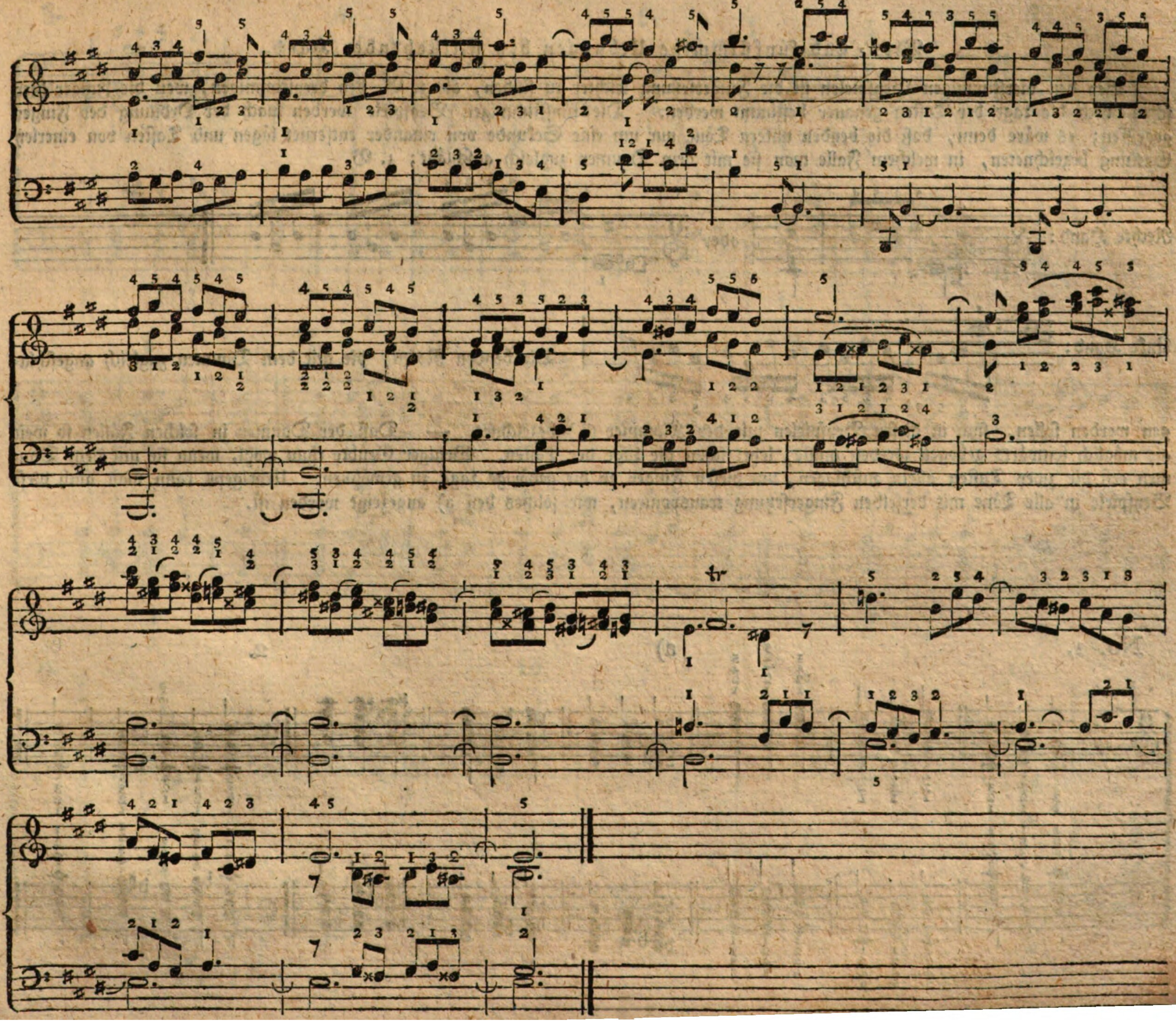


36. Vivace.



---

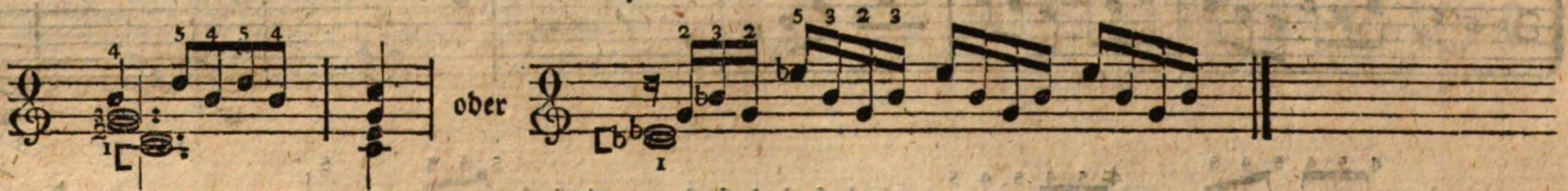
*) Wenn unter oder über einer Note zwey Finger neben einander angegeben ſtehn, ſo bedeutet dies, daß man mit den Fingern auf derſelben Taſte wechſeln ſoll, jedoch ohne ſie wieder anzuſchlagen.



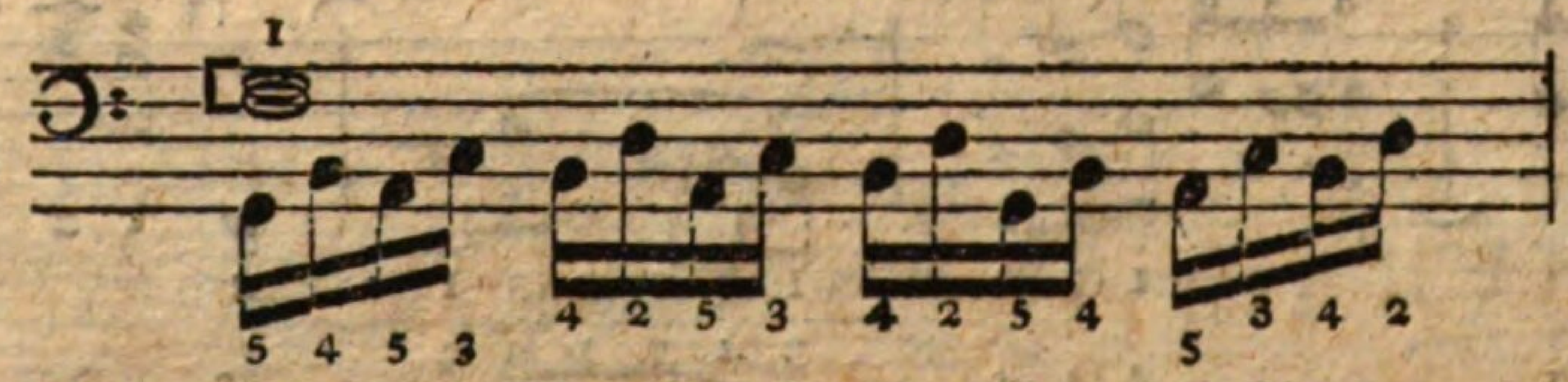
## Vier- und fünfſtimmige Uebungen bey ſtillſtehender Hand.

Bey den vierſtimmigen Beyſpielen iſt die Fingerſetzung leichter zu finden, als z. B. bey dreyſtimmigen, weil die Finger hier ſchon durch die Lage der Taſten genauer beſtimmt werden. Die fünfſtimmigen Beyſpiele werden nach der Ordnung der Finger gegriffen; es wäre denn, daß die beyden untern Töne nur um eine Sekunde von einander entfernet lägen und Taſten von einerley Gattung bezeichneten, in welchem Falle man ſie mit dem Daumen zugleich anſchlägt; z. B.

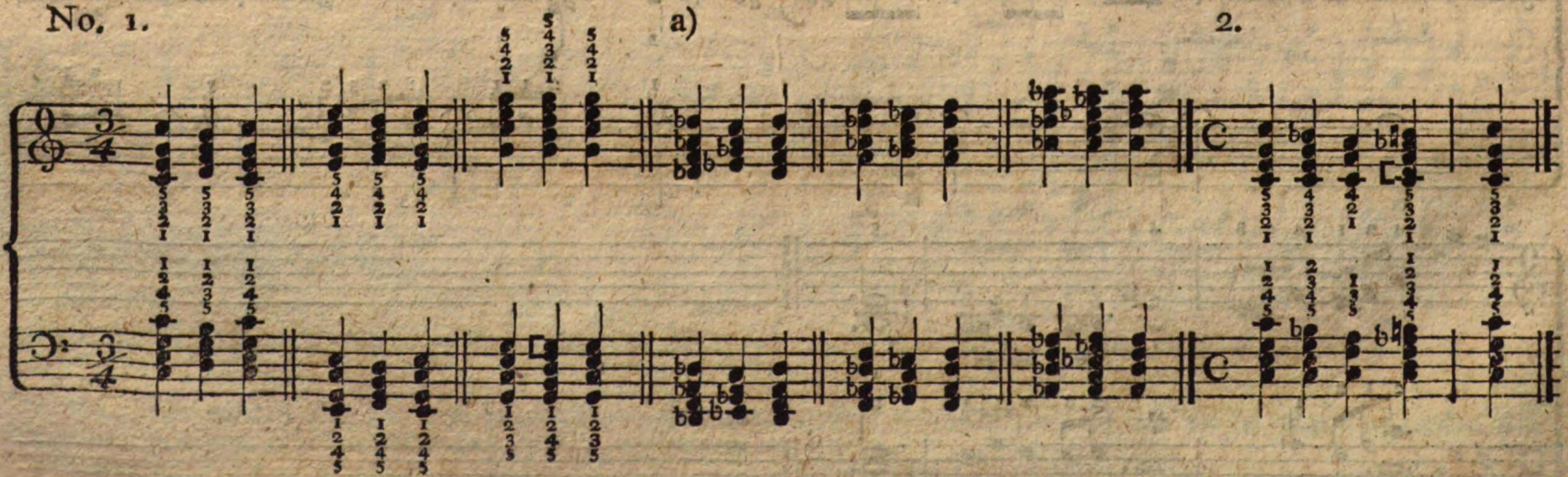
Rechte Hand:

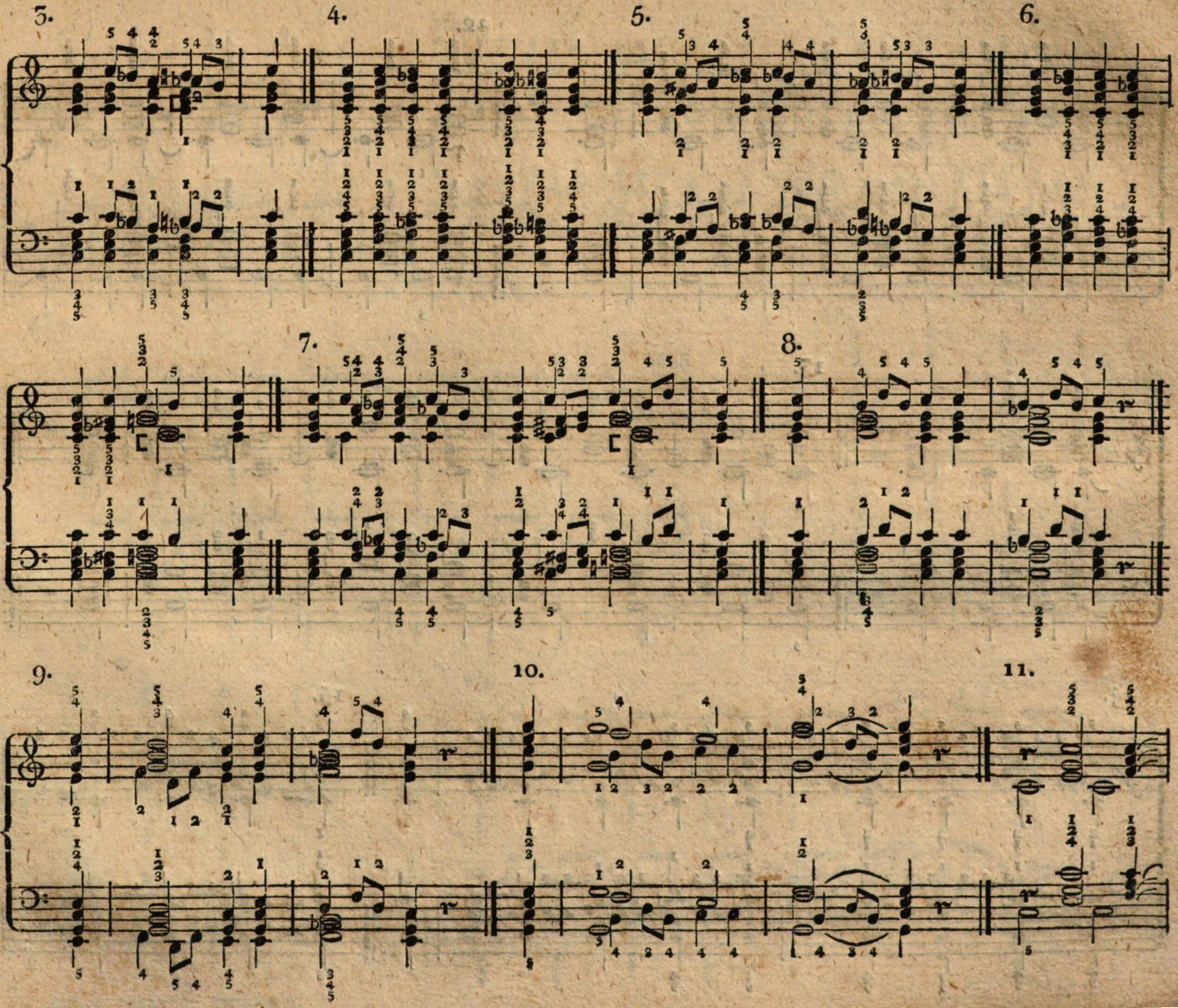


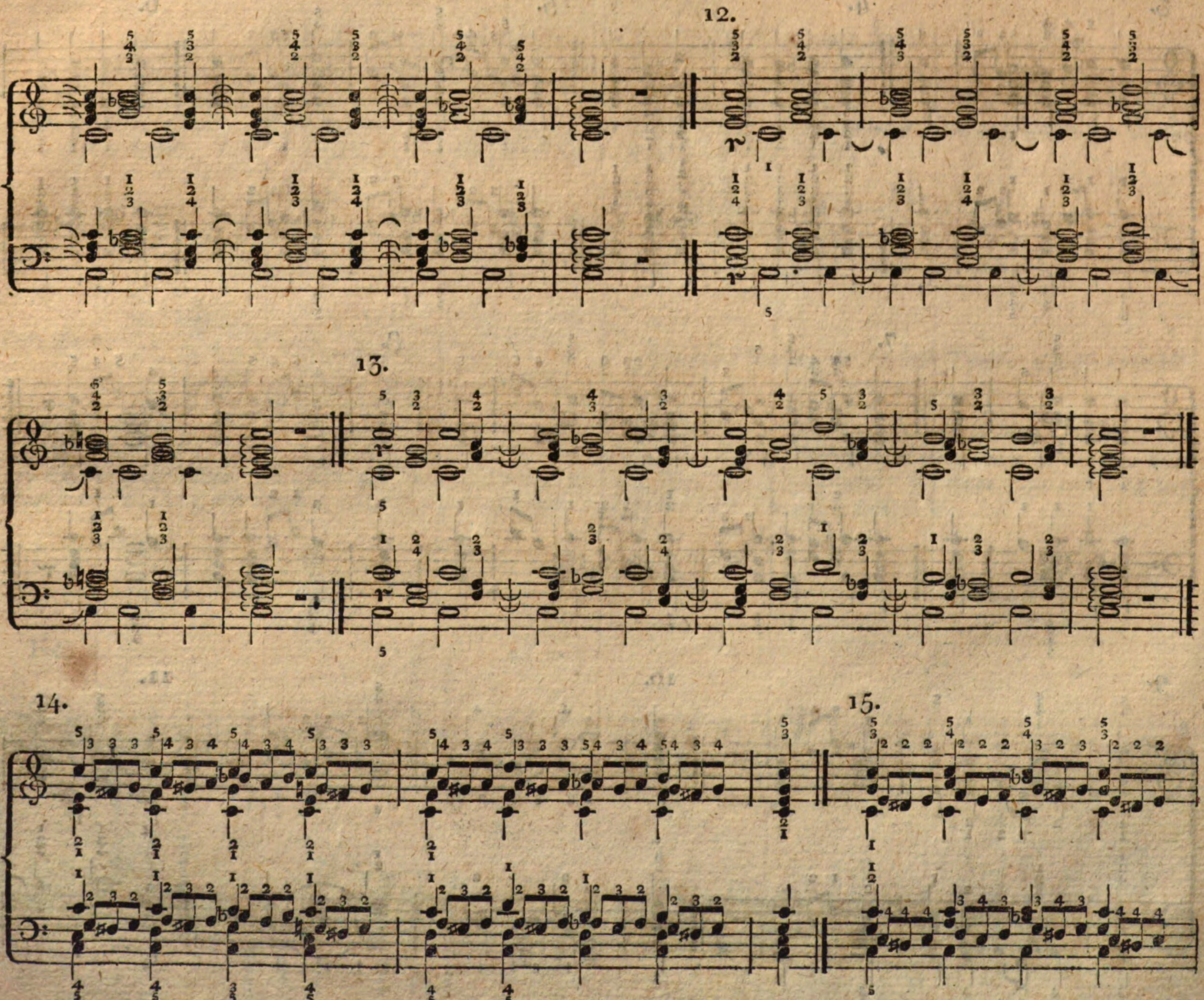

Linke Hand:

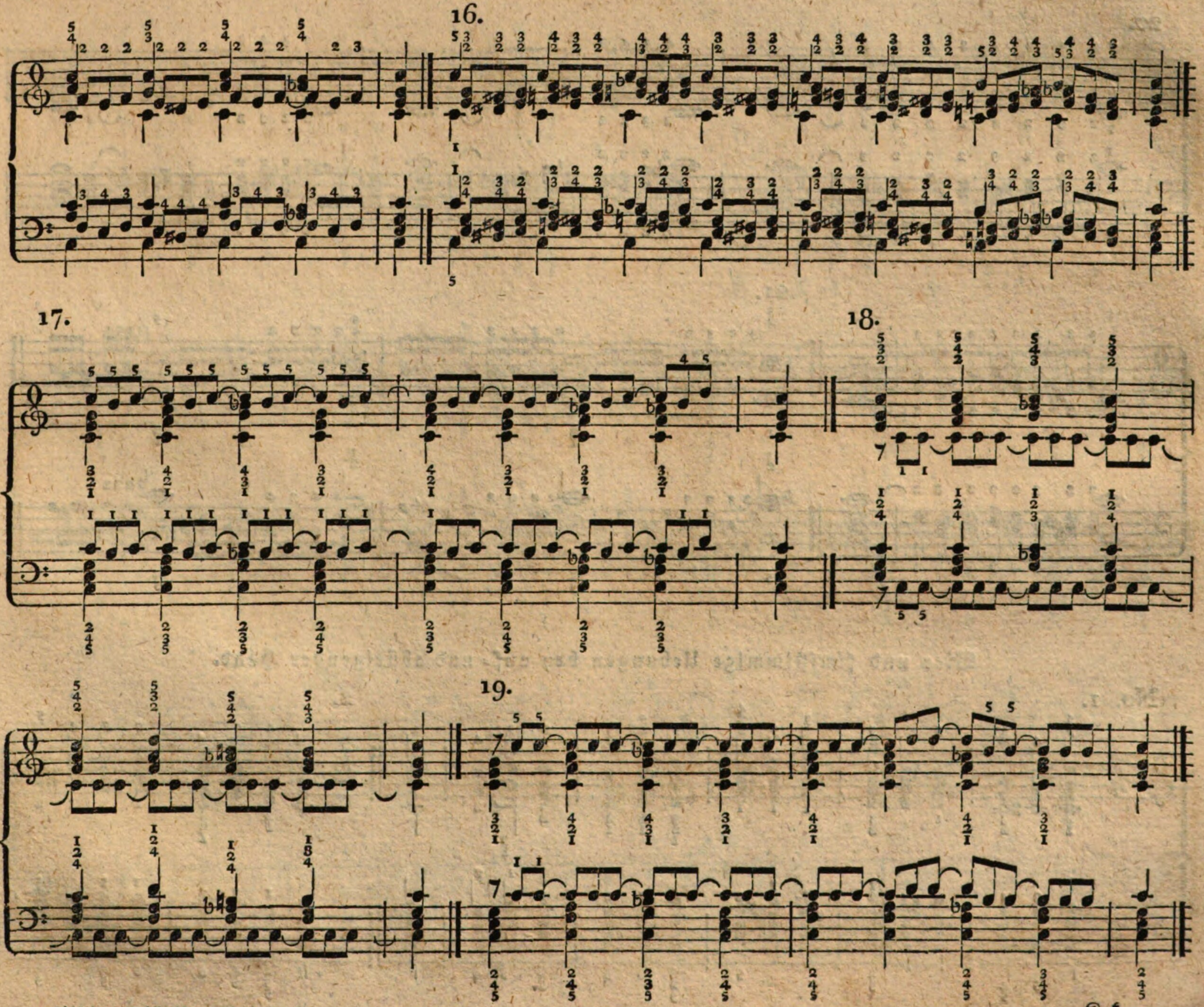


Die beyden Noten, die mit dem Daumen zugleich angeſchlagen werden ſollen, ſind in dieſen Beyſpielen mit der Klammer ([) bezeichnet. — Daß der Daumen in ſolchen Fällen ſo weit als möglich ſeitwärts gebogen werden müſſe, lehrt ſchon die Lage der Taſten. Weniger Geübte thun wohl, wenn ſie mit dem Daumen erſt die zwey Taſten allein anſchlagen, um dieſen Finger an die gehörige Lage zu gewöhnen. Uebrigens kann man auch dieſe Beyſpiele in alle Töne mit derſelben Fingerſetzung transponiren, wie ſolches bey a) angezeigt worden iſt.

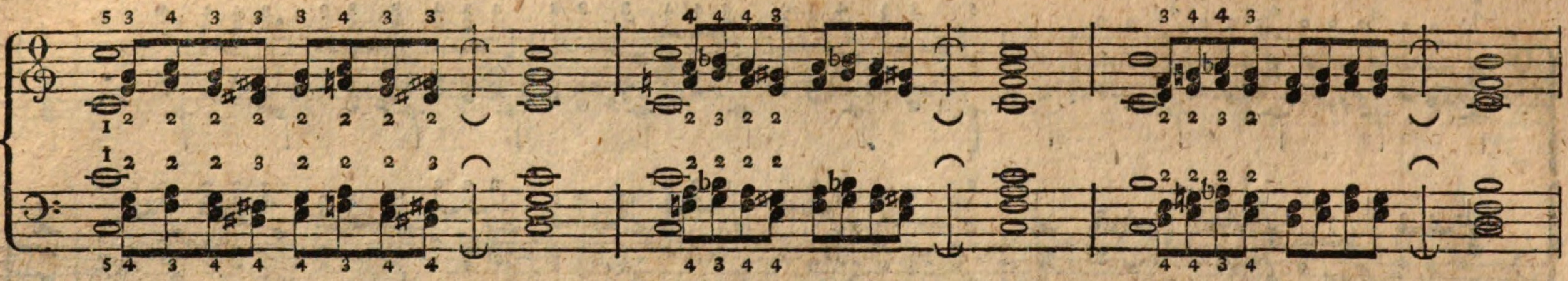



3.
4.
5.
6.
7.
8.
9.
10.
11.

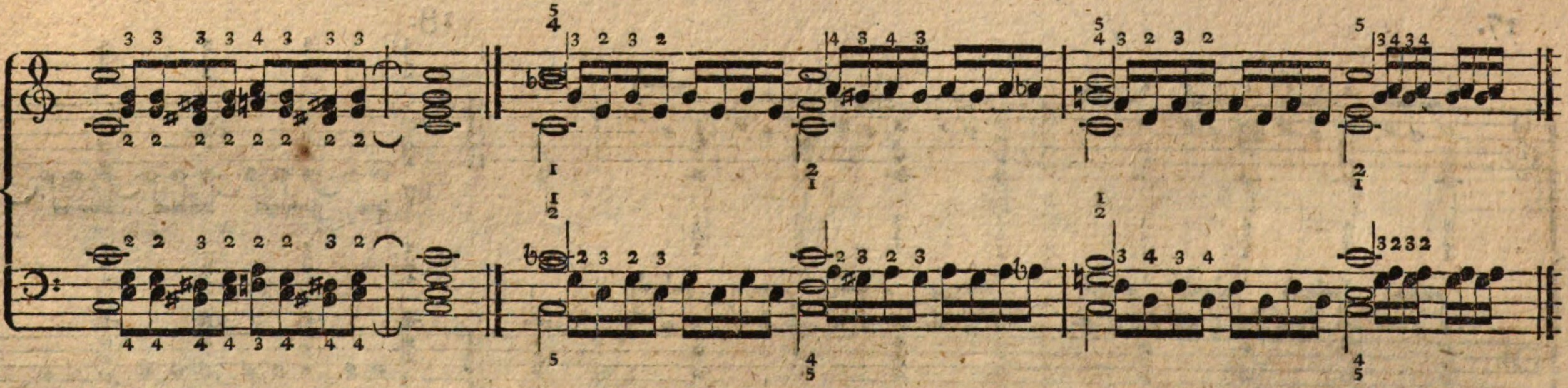

12.
13.
14.
15.


16.
17.
18.
19.

20.

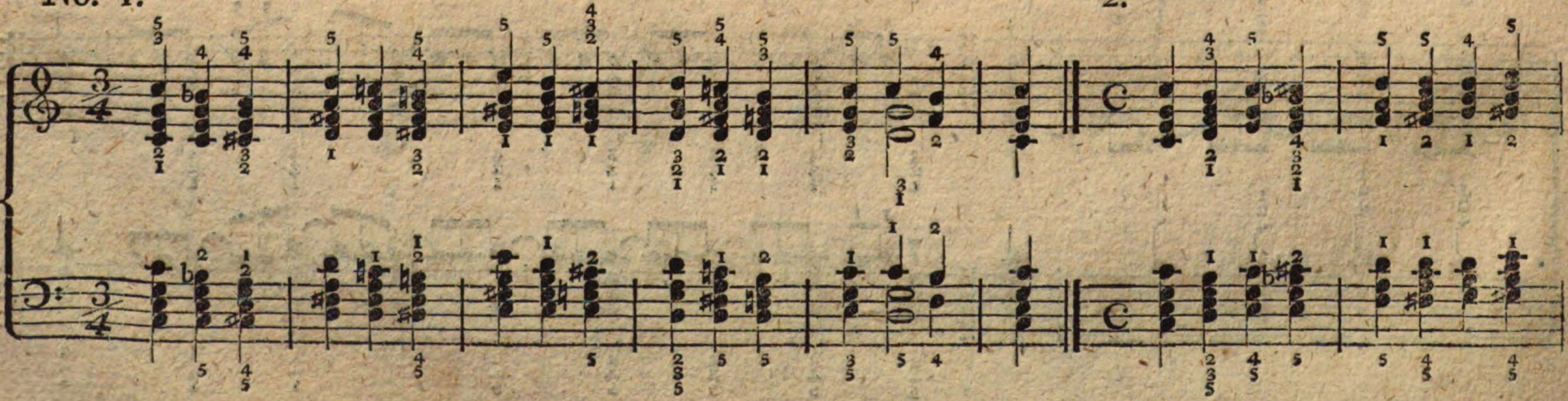


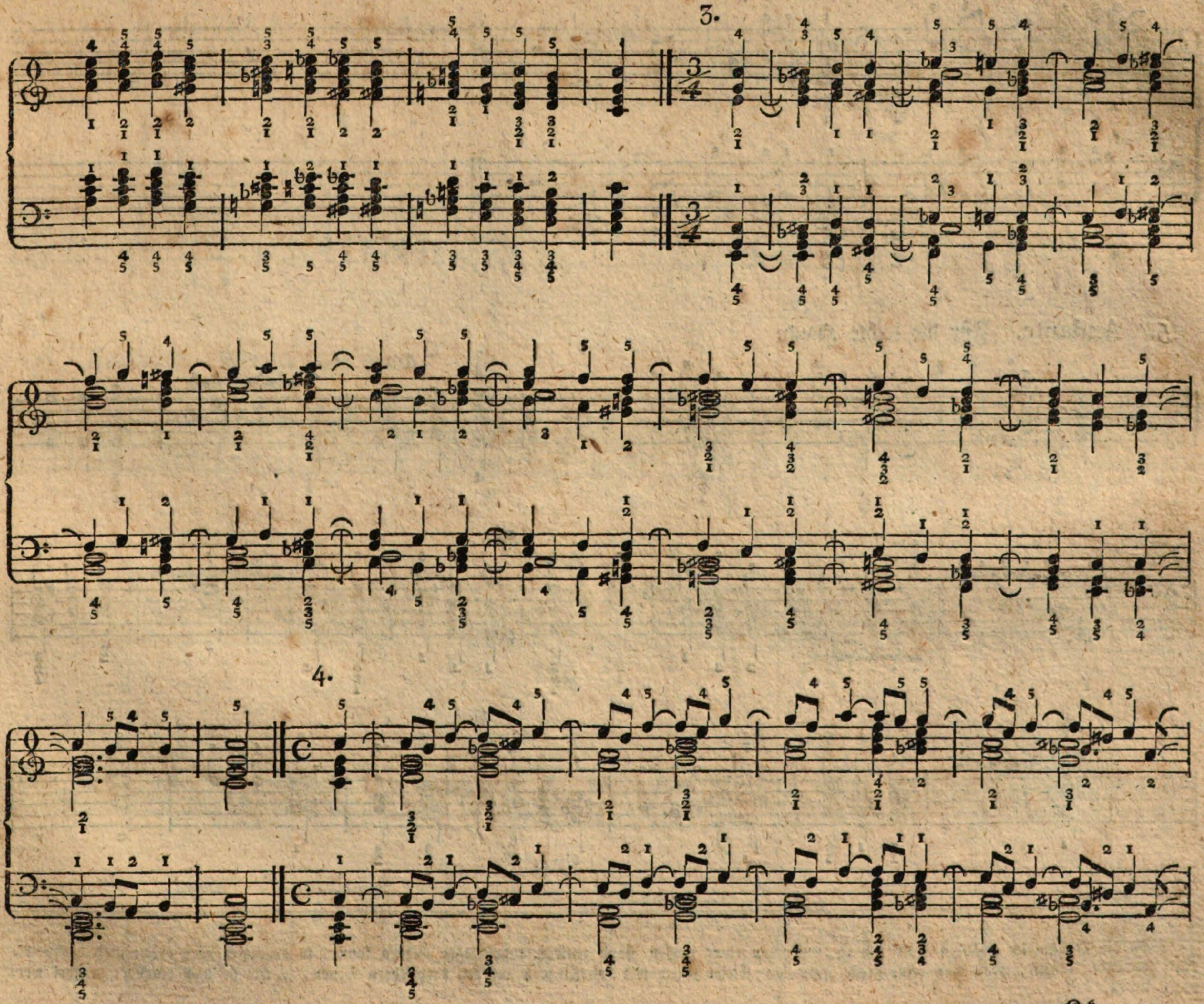
21.

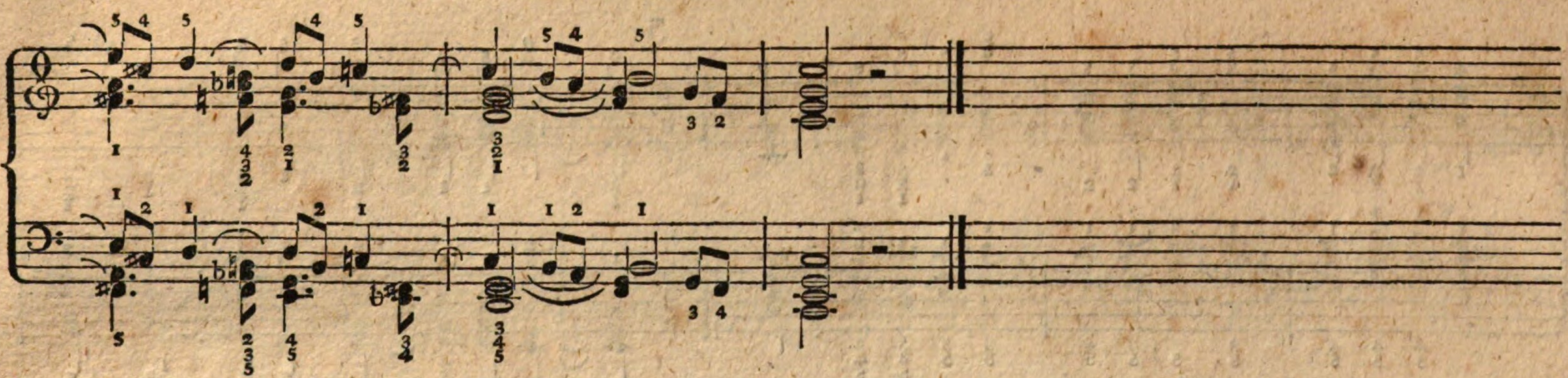


Vier und fünfſtimmige Uebungen bey auf= und abſteigender Hand.

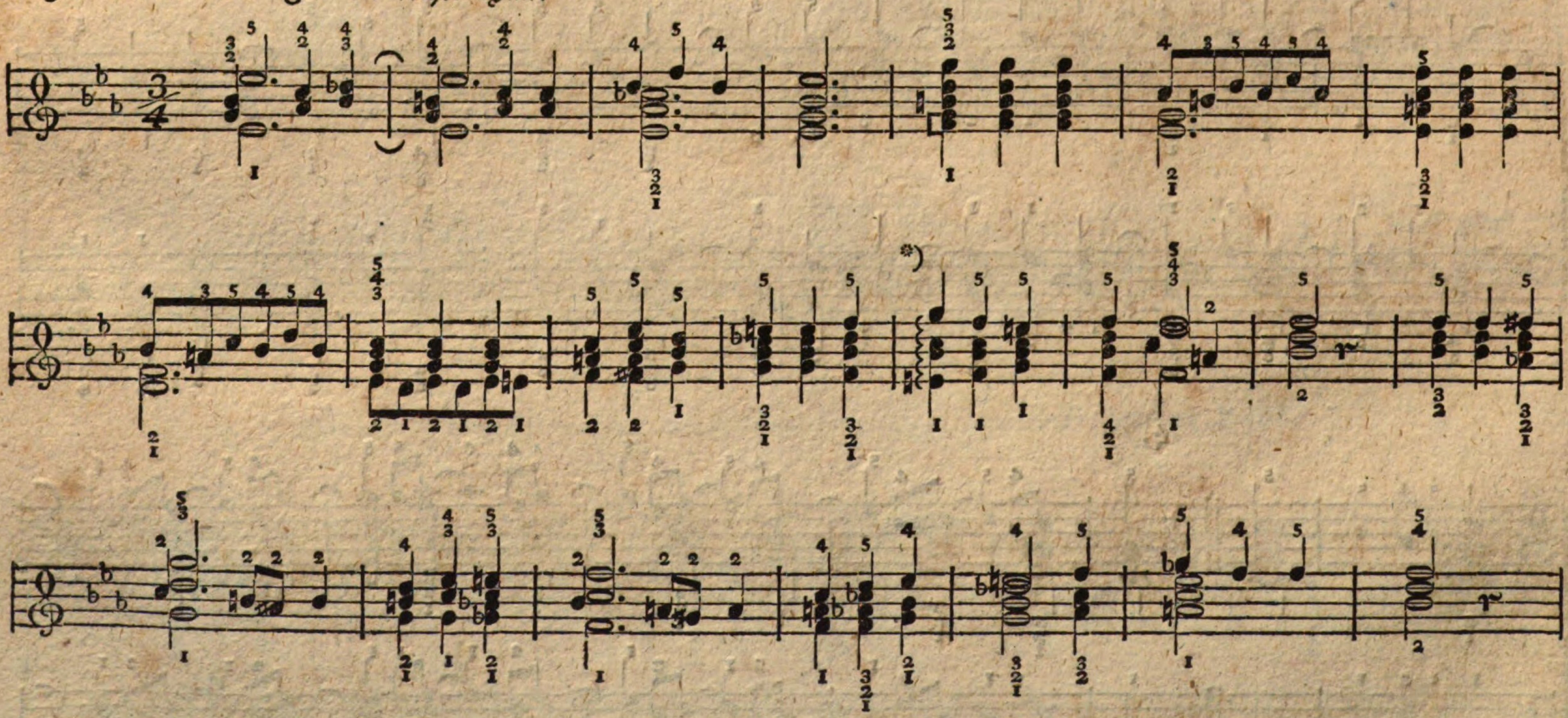
No. 1. 2.




3.
4.

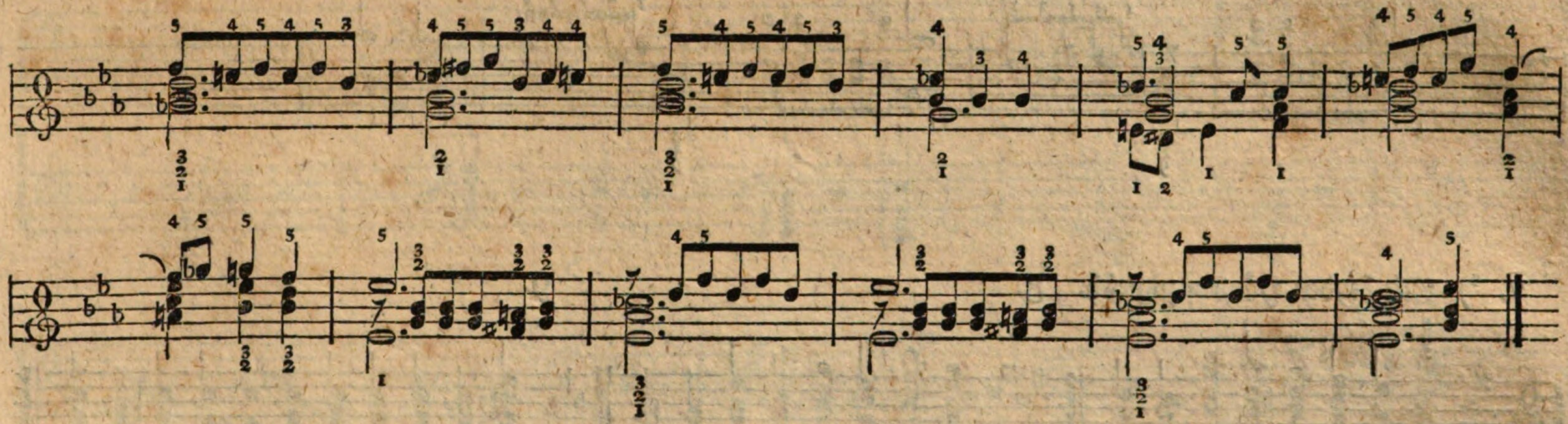


5. Andante. Für die rechte Hand.

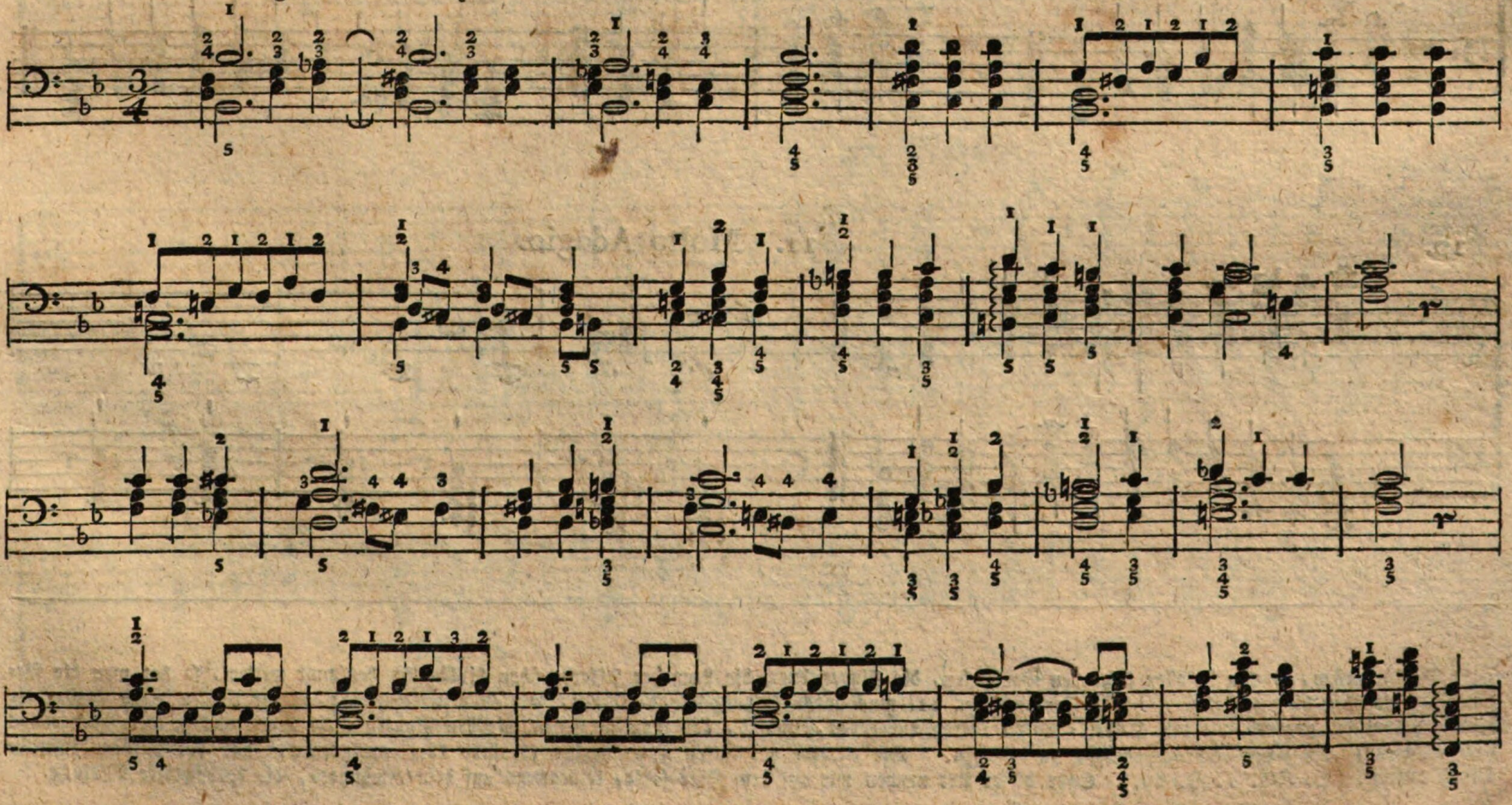


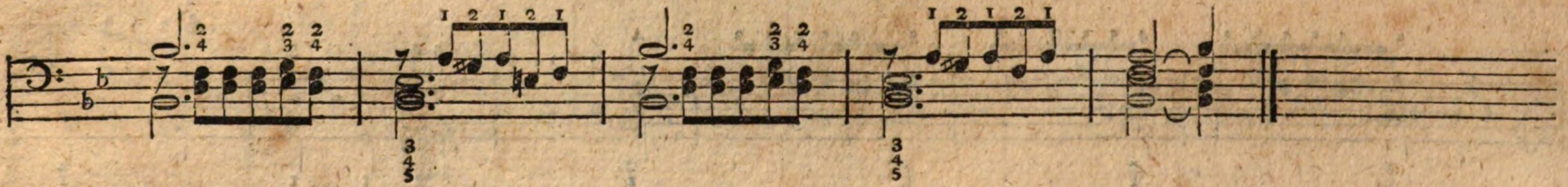
---

*) Da die Decime im zwölften Takte, $\overline{e}$ $\overline{\overline{g}}$, nur von einer großen Hand zugleich angeſchlagen werden kann; ſo arpeggire oder breche man dieſen Akkord von unten hinauf, wenn man keine große Hand hat; bleibe jedoch mit den Fingern auf den drey obern Tönen, ſo wie ſie nach einander berührt werden, liegen.

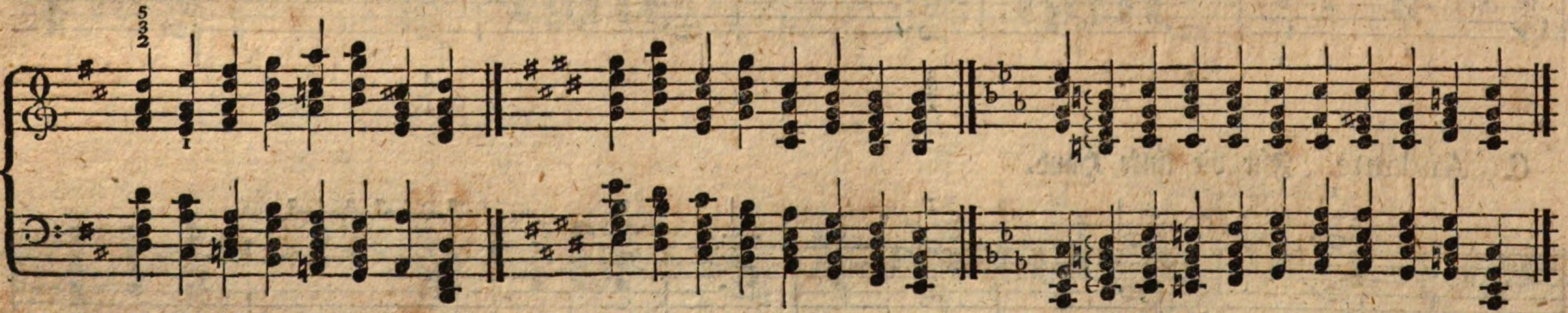


6. Andante. Für die linke Hand.

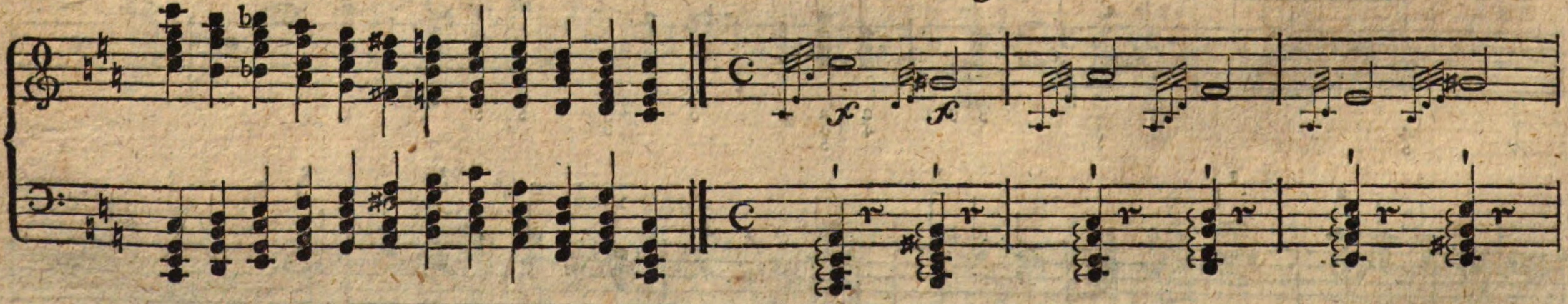




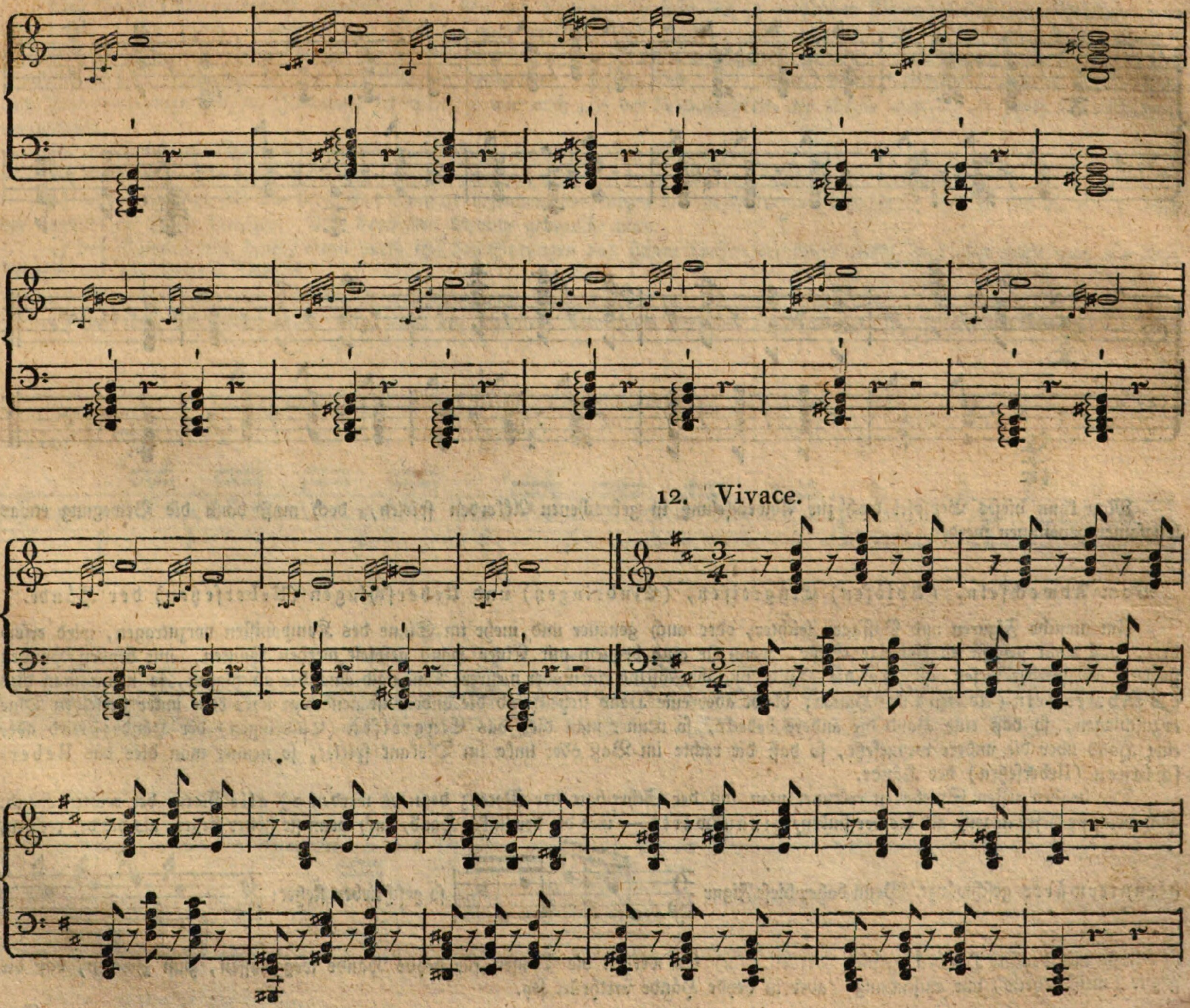
7. *) Mit beyden Händen zugleich. 8. 9.

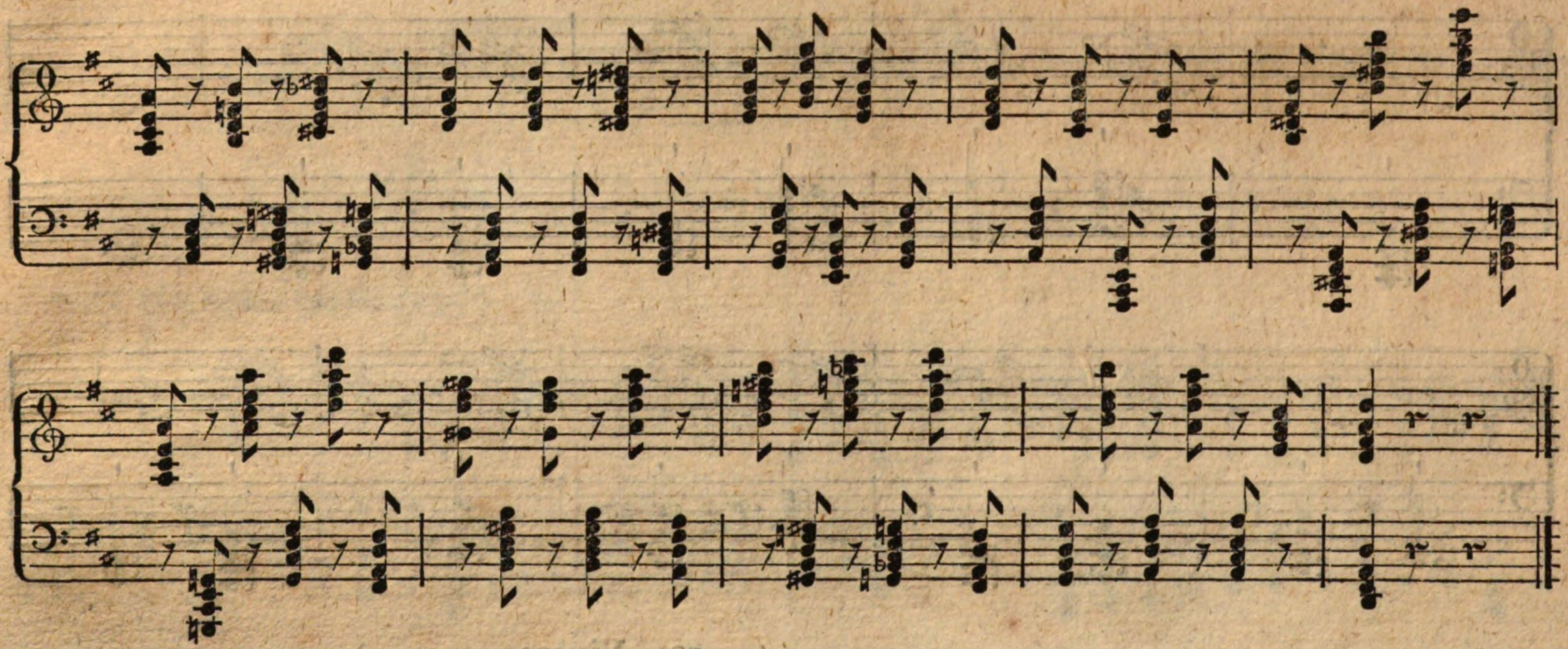


10. 11. Molto Adagio.



*) Da in dieſem, ſo wie in allen folgenden Beyſpielen, die Finger durch die Lage der Akkorde ſchon hinlänglich beſtimmt werden, ſo hat man die Bezeichnung derſelben hier weggelaſſen. Das Beyſpiel No. 11. muß genau ſo vorgetragen werden, wie es geſchrieben iſt: in der rechten Hand werden die kleinen Noten faſt zugleich mit den Halben = Takt = Noten angegeben, und ſo, daß man auf jenen mit den Fingern nicht liegen bleibt, dieſe aber etwas ſtark anſchlägt, um einen beſſern Nachklang zu erhalten. Die Akkorde der linken Hand werden ebenfalls kurz angeſchlagen, wie der darüber ſtehende Strich anzeigt. (S. Kap. V. S. 29.) Sätze dieſer Art machen nur auf dem Pianoforte, keineswegs auf dem Klavichord, die beabſichtigte Wirkung.

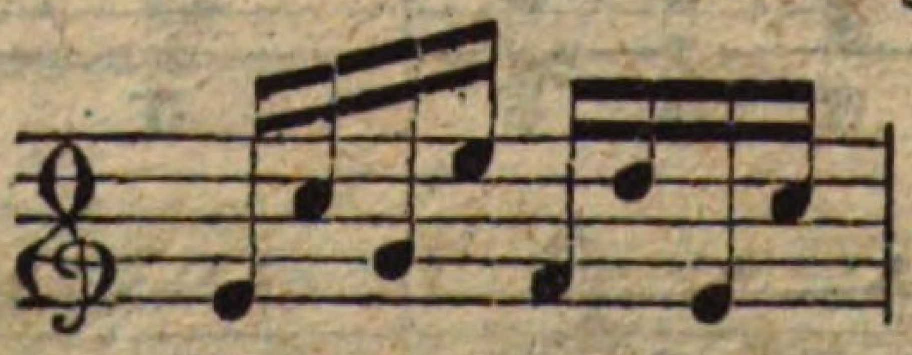
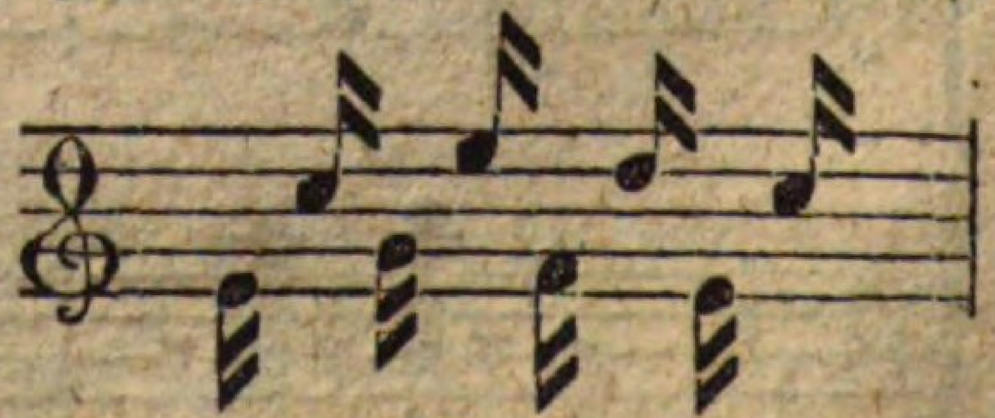

12. Vivace.



Man kann dieſes Beyſpiel auch zur Abwechſelung in gebrochenen Akkorden ſpielen, doch muß dann die Bewegung etwas langſamer genommen werden.

## Vom Abwechſeln, (Ablöſen) Eingreifen, (Eindringen) und Ueberſchlagen (Ueberſetzen) der Hände.

Um manche Figuren und Paſſagen leichter, oder auch genauer und mehr im Sinne des Komponiſten vorzutragen, wird erfordert, daß man gewiſſe einſtimmige Sätze, wenn ſie auch bequem mit Einer Hand geſpielt werden könnten, mit beyden Händen ſpielet. Geſchiehet dieſes alſo, daß die Hände nur abwechſelnd einen oder mehrere Töne nach einander anſchlagen, ſo nennt man dies das Abwechſeln (Ablöſen) der Hände; bleibt aber eine Hand ſtehen und die andere iſt genöthigt über oder unter derſelben Töne anzuſchlagen, ſo daß eine Hand die andere bedeckt, ſo nennet man dies das Eingreifen (Eindringen) der Hände; wird aber eine Hand über die andere weggeſetzt, ſo daß die rechte im Baß oder linke im Diskant ſpielet, ſo nennet man dies das Ueberſchlagen (Ueberſetzen) der Hände.

Die beyden erſten Spielarten erkennet man aus der Schreibart der Noten; denn es werden 1) alle Noten der rechten Hand, auch wenn ſie tiefer liegen, als die der linken, hinaufwärts — und die der linken Hand, auch wenn ſie höher liegen, als die der rechten, herunterwärts geſchwänzt. Wenn daher dieſe Figur  ſo geſchrieben ſtehet:  ſo ſoll ſie mit beyden Händen geſpielt werden. 2) Es werden die Pauſen für beyde Hände weggelaſſen, zum Zeichen, daß die Figur (meiſtentheils) nur einſtimmig, aber in beyde Hände vertheilet ſey.

Das

Das **Ueberſchlagen** wird, wiewohl ſelten, den auf die ungewöhnliche Art zu greifenden Noten wörtlich beygeſchrieben; man ſetzt dazu: rechte Hand, (oder manu destra, auch dritta,) linke Hand, (oder manu ſiniſtra,) oder man läßt „Hand“ („manu“) weg, und ſchreibt blos: Rechte (destra) u. ſ. w. Auch machen die, in dem Syſteme, von wo aus die Hand überſchlagen ſoll, fehlenden Pauſen dieſe Spielart bemerkbar. Fehlen aber, wie öfters, beyde Merkmale, ſo muß man ſie aus dem Zuſammenhange und der Ideenfolge erkennen, ſo wie auch aus der Unmöglichkeit, die Stelle anders, als durch Ueberſchlagen, vorzutragen.

In Anſehung des Spieles der folgenden Beyſpiele beobachte man Folgendes:

1) Man fange jede dieſer Uebungen langſam an, und ſpiele ſie dann nach und nach immer geſchwinder;

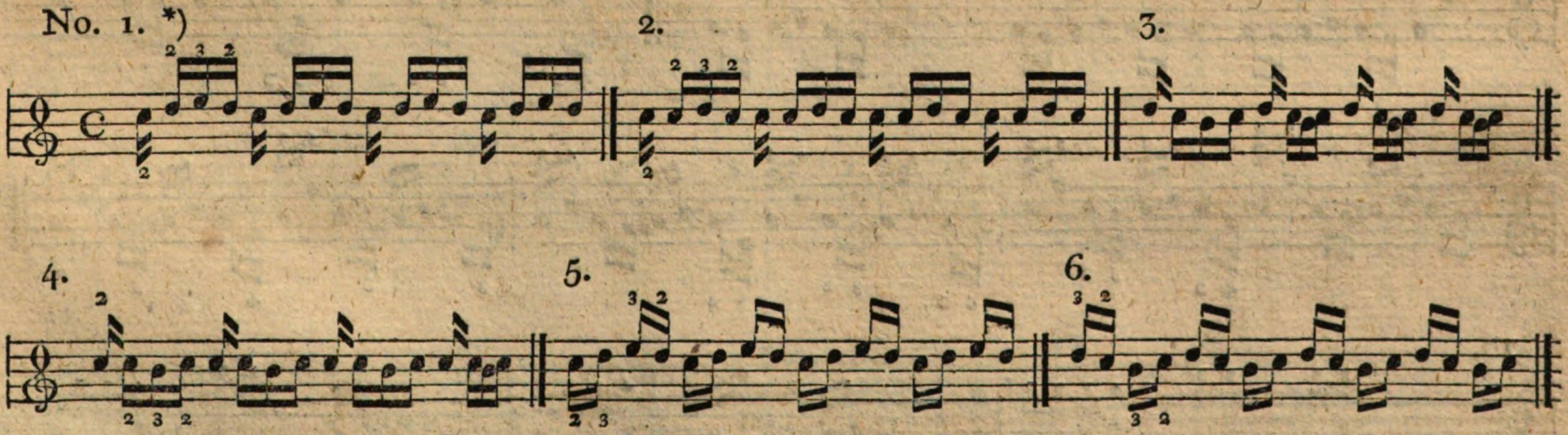
2) man befleißige ſich bey der erſten Spielart beſonders des kurzen und abſchnellenden Anſchlags, ſo daß ſich die Finger nach der inwendigen Hand bewegen. Aus demſelben Grunde gebrauche man

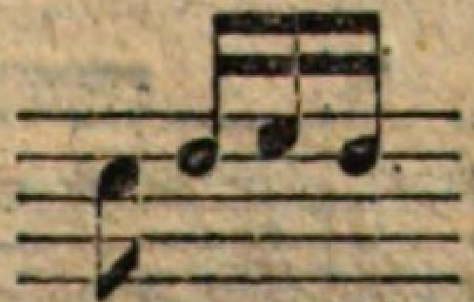
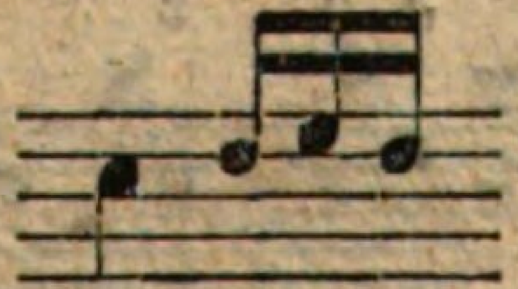
3) den Daumen nur dann, wenn durch ihn bey Sprüngen das ſichere Treffen erleichtert wird, ſonſt aber ſpiele man alle dieſe Figuren mit den längern Fingern.

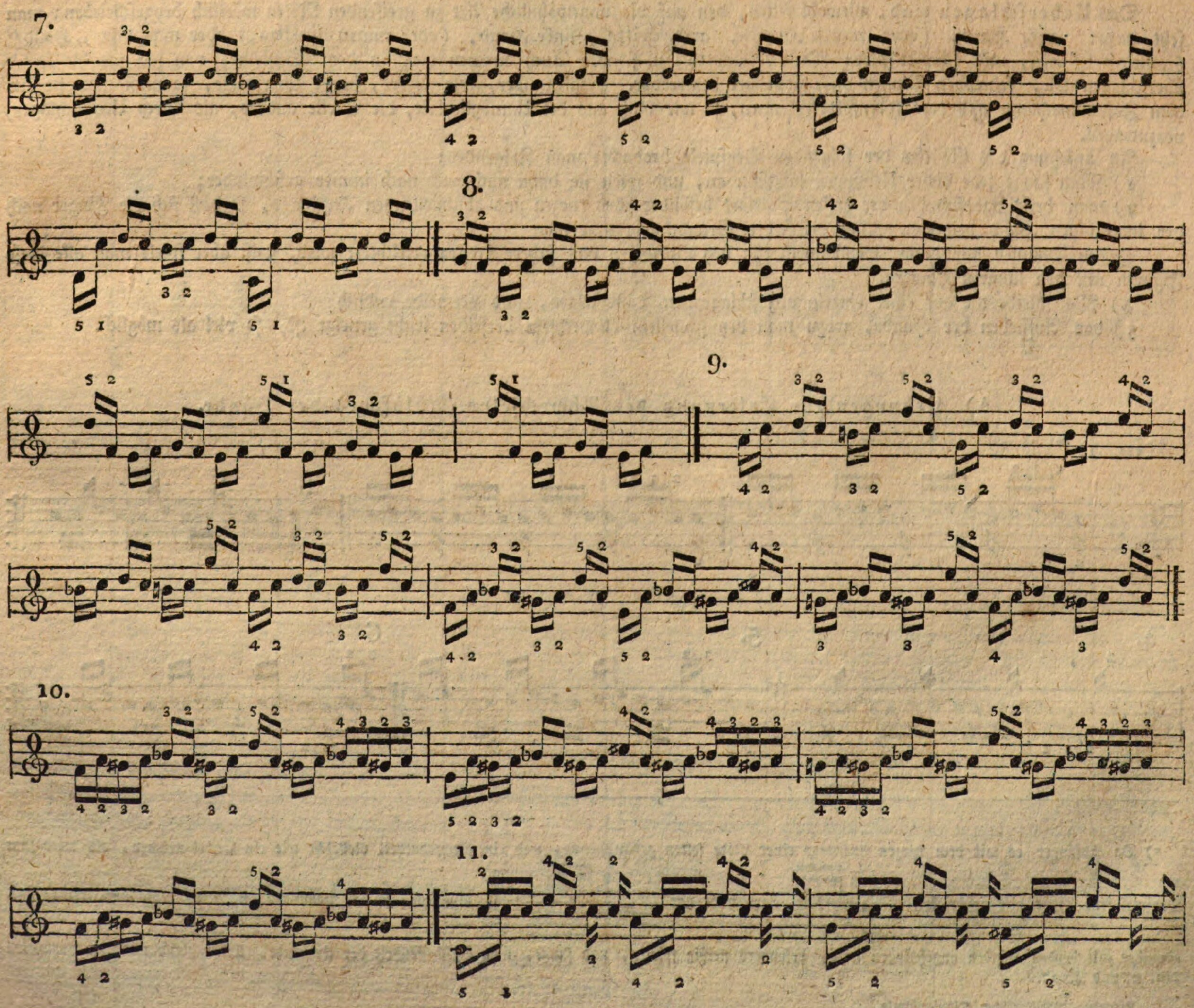
4) Man bleibe nie auf einer einzeln anzuſchlagenden Taſte liegen, und vermeide endlich

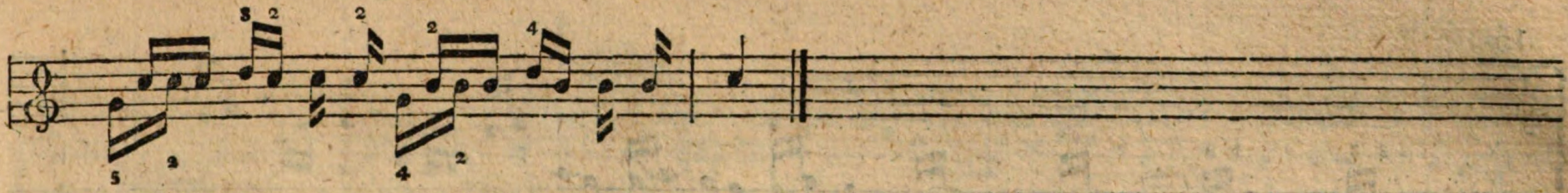
5) das Aufheben der Hände, wozu man bey ſchnellem Abwechſeln derſelben leicht geneigt iſt, ſo viel als möglich.

### A) Uebungen zur Erlernung des Abwechſelns (Ablöſens) der Hände.

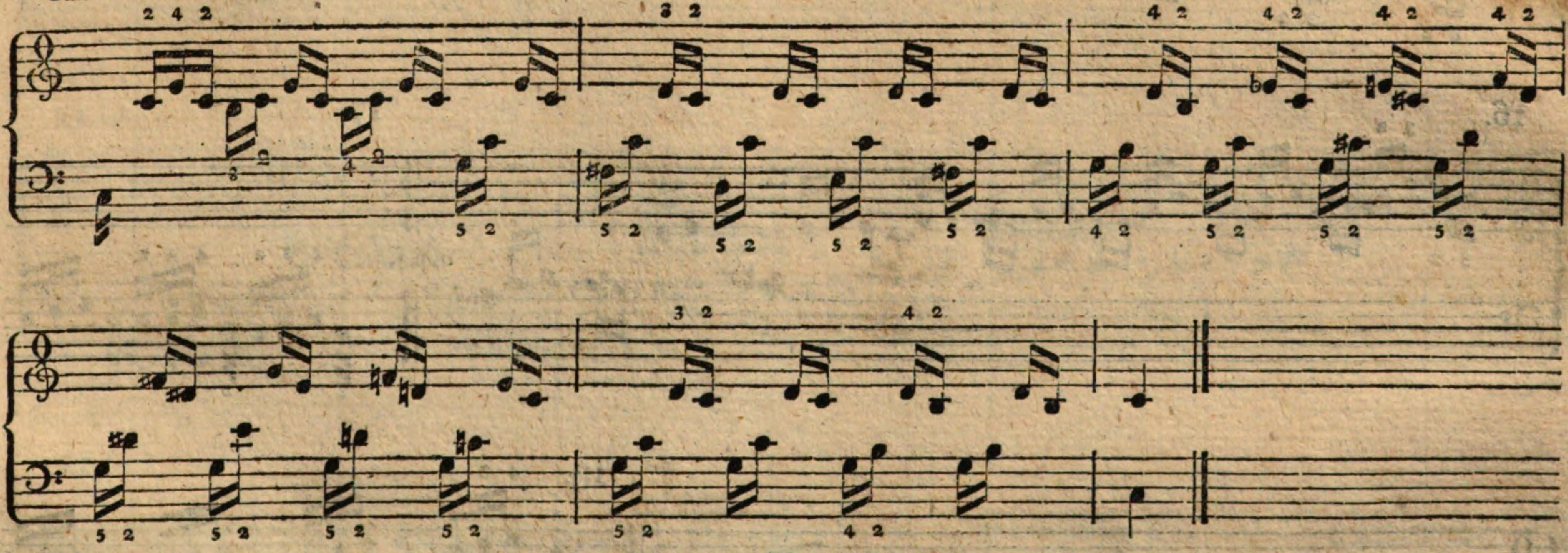



*) Da Anfänger es mit dem kurzen Anſchlage einer Note ſelten genau genug, und ein Sechzehntheil vielleicht wie ein Achtel nehmen, als wäre zum Beyſpiel jene Figur alſo geſchrieben  wo nicht gar : ſo laſſe man ſie die Uebungen, wo Eine Note unmittelbar nach einander mit beyden Händen angeſchlagen wird, beſonders fleißig ſpielen, und fange, nach Beſchaffenheit der Umſtände, lieber gleich mit den Beyſpielen No. 2. und 4. an.

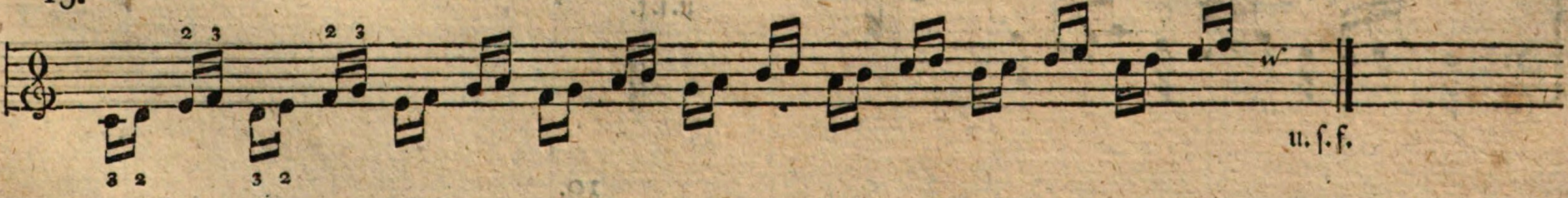

7.
8.
9.
10.
11.



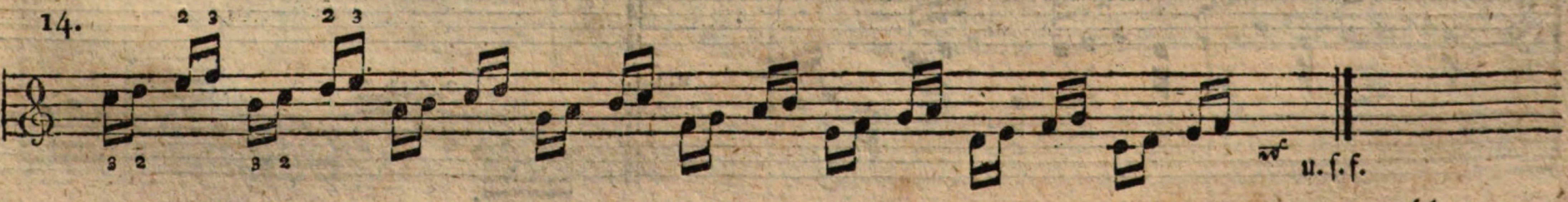
12.

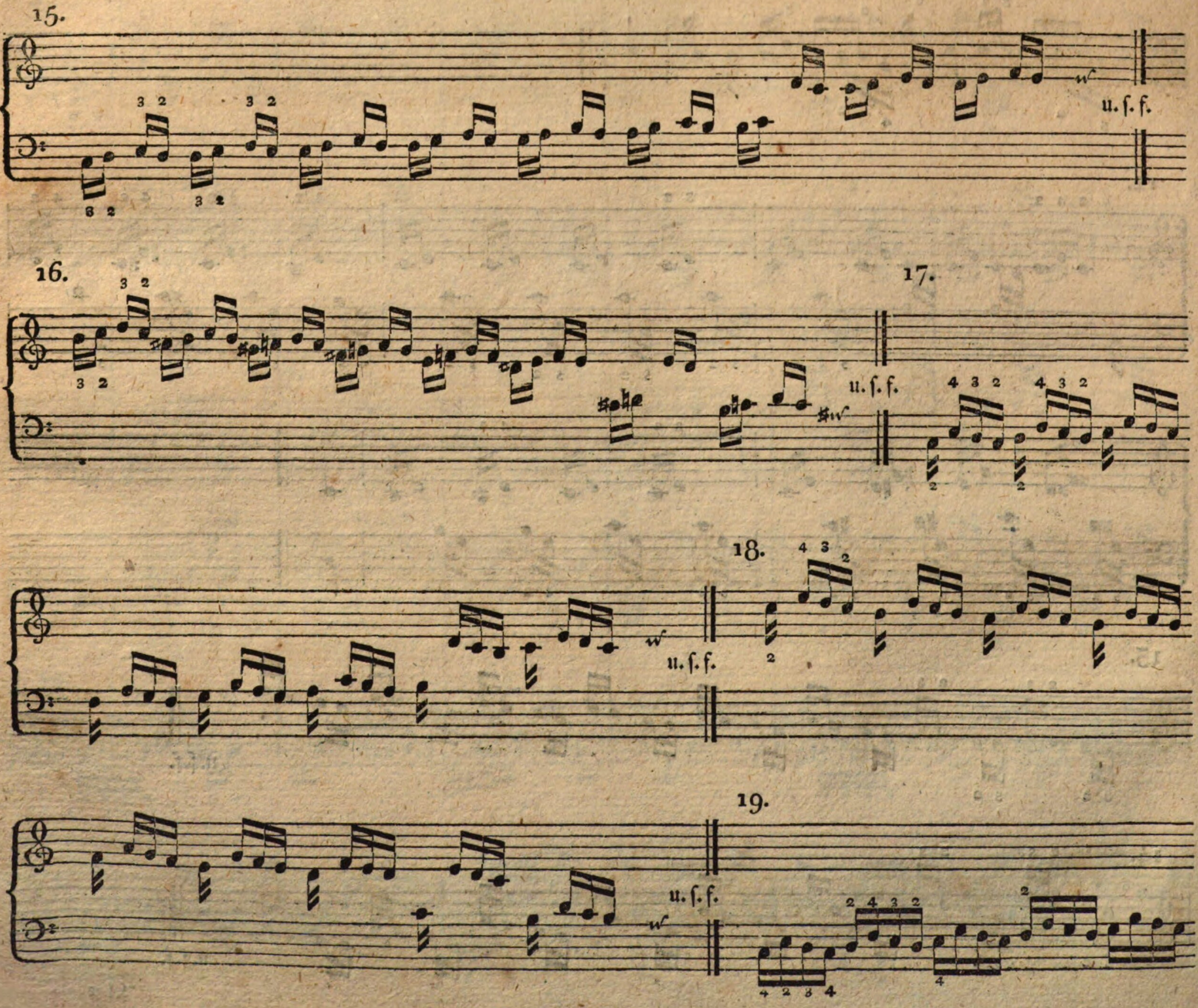


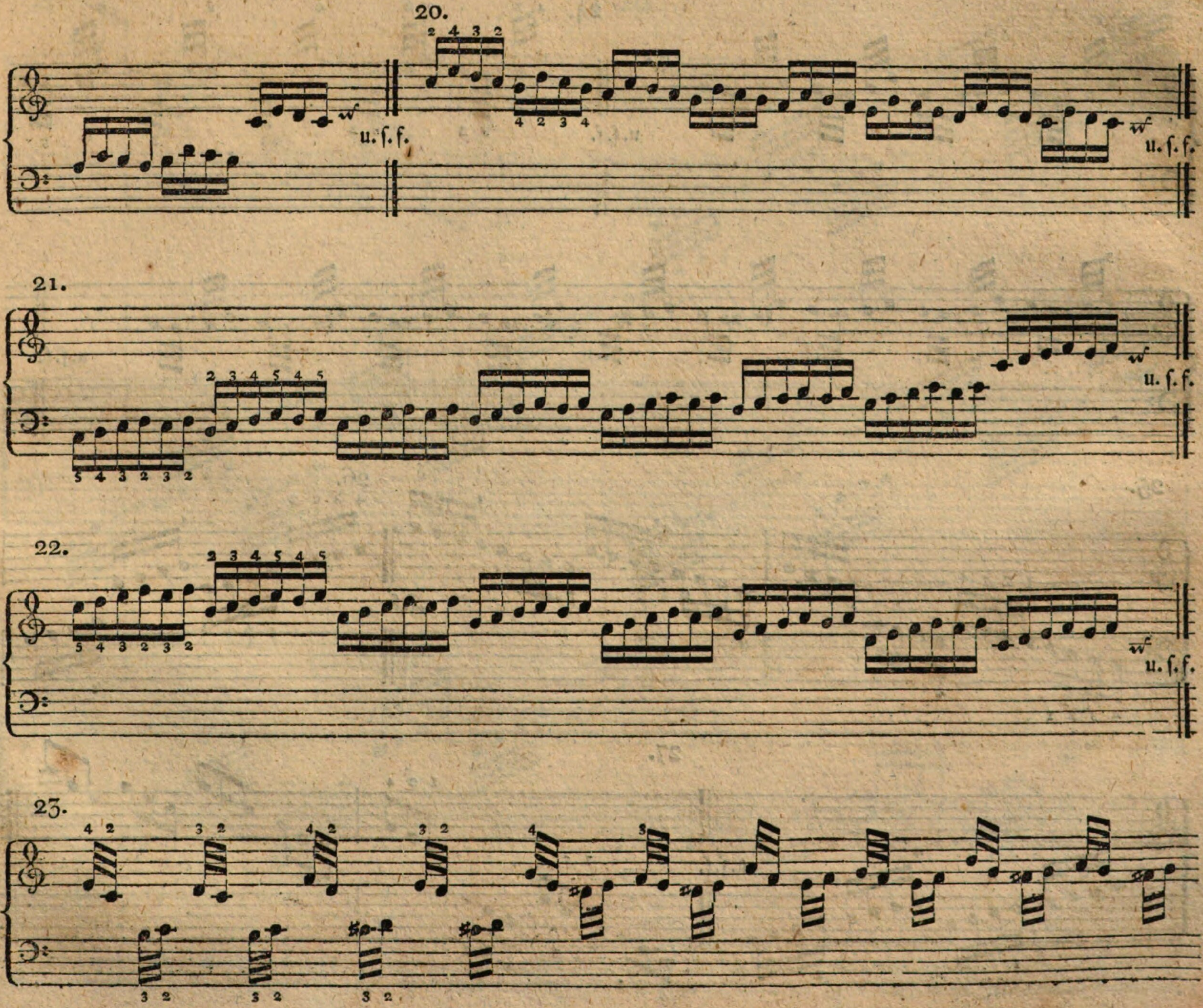
13.



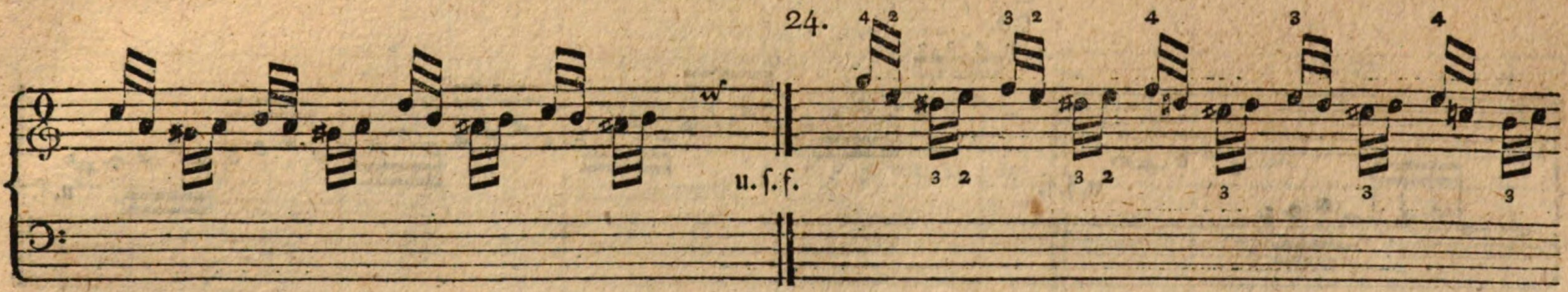

14.

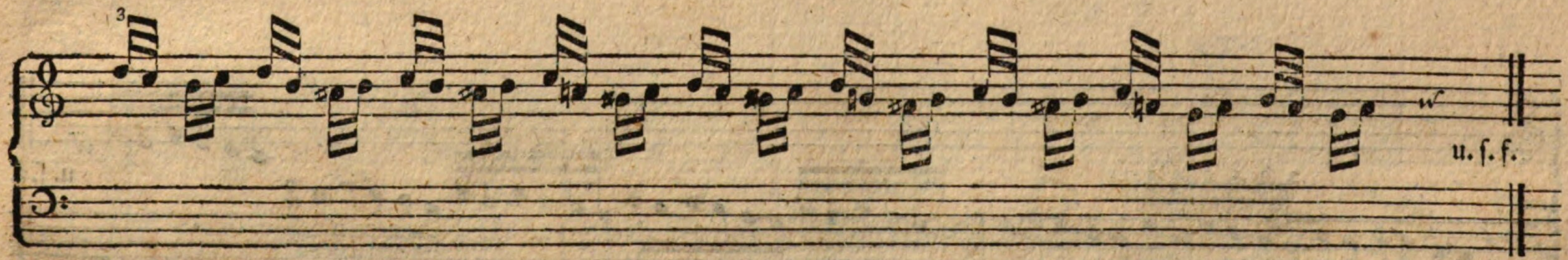



15.
u. ſ. f.
16.
u. ſ. f.
17.
18.
u. ſ. f.
19.
u. ſ. f.

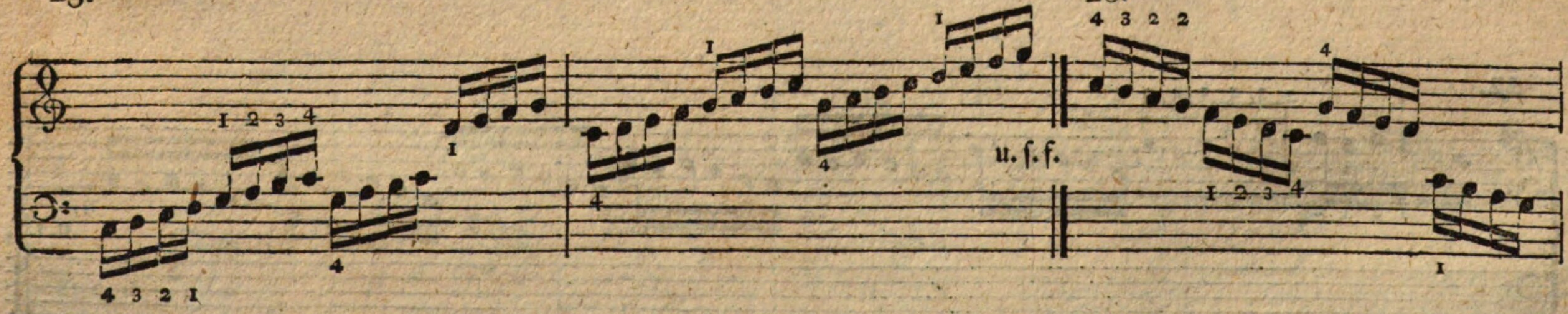

20.
2 4 3 2
4 2 3 4
u. ſ. f.
u. ſ. f.
21.
2 3 4 5 4 5
5 4 3 2 3 2
u. ſ. f.
22.
2 3 4 5 4 5
5 4 3 2 3 2
u. ſ. f.
23.
4 2
3 2
4 2
3 2
3 2
3 2
3 2

24.

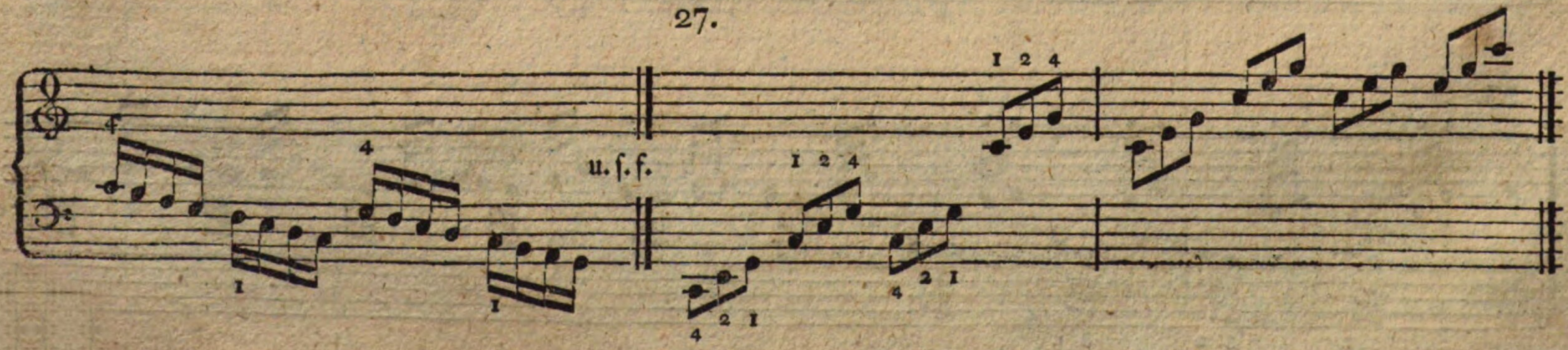


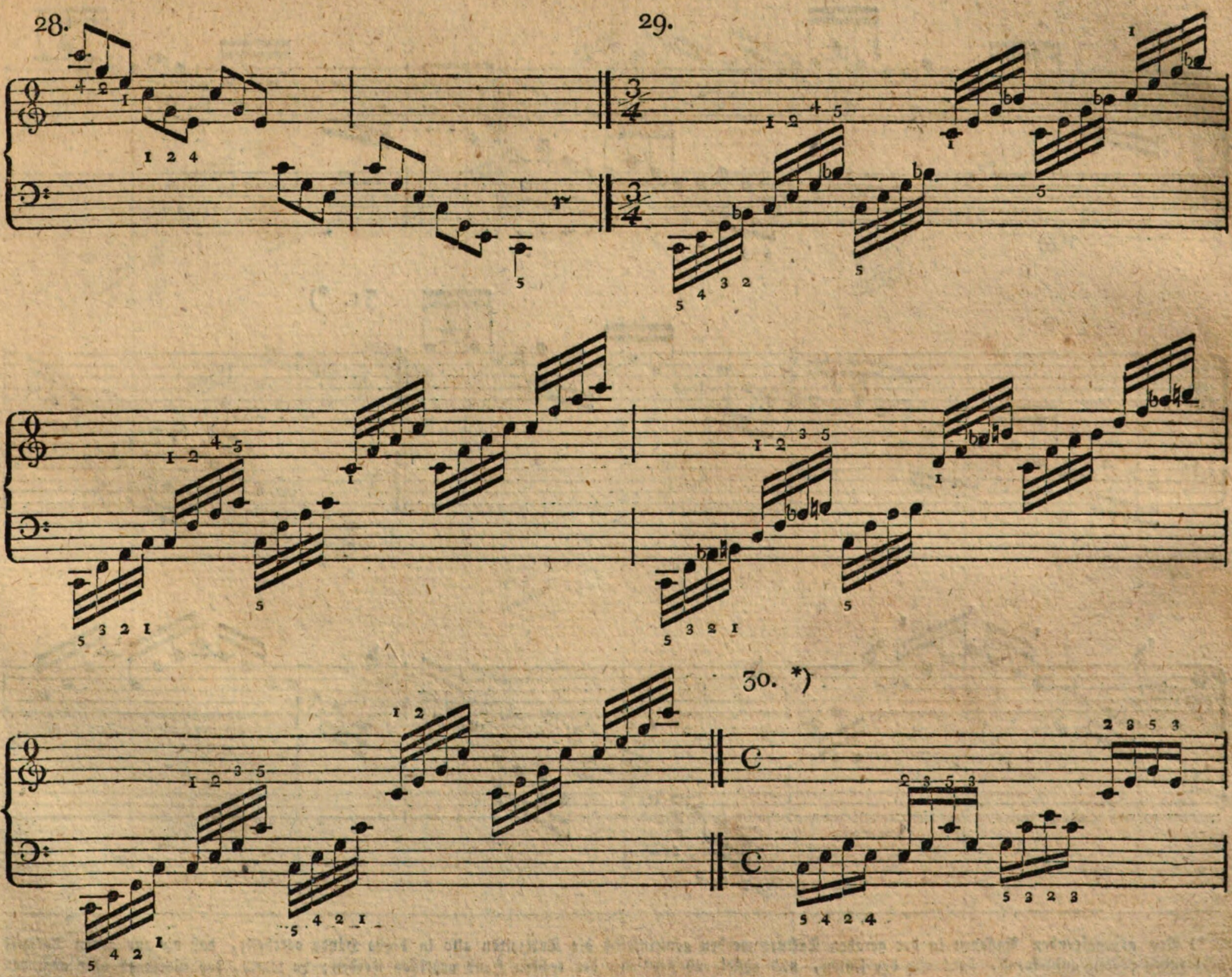




25. 26.

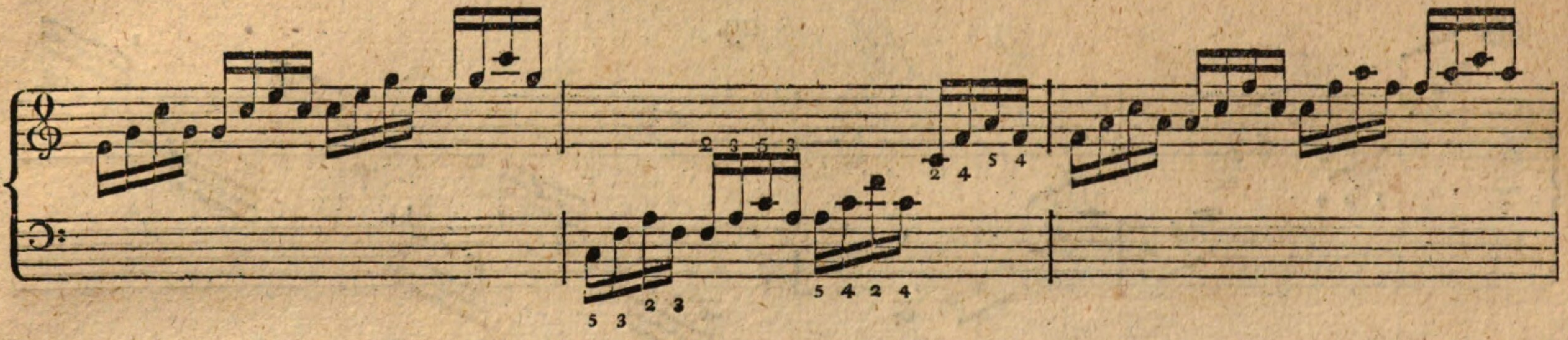



27.

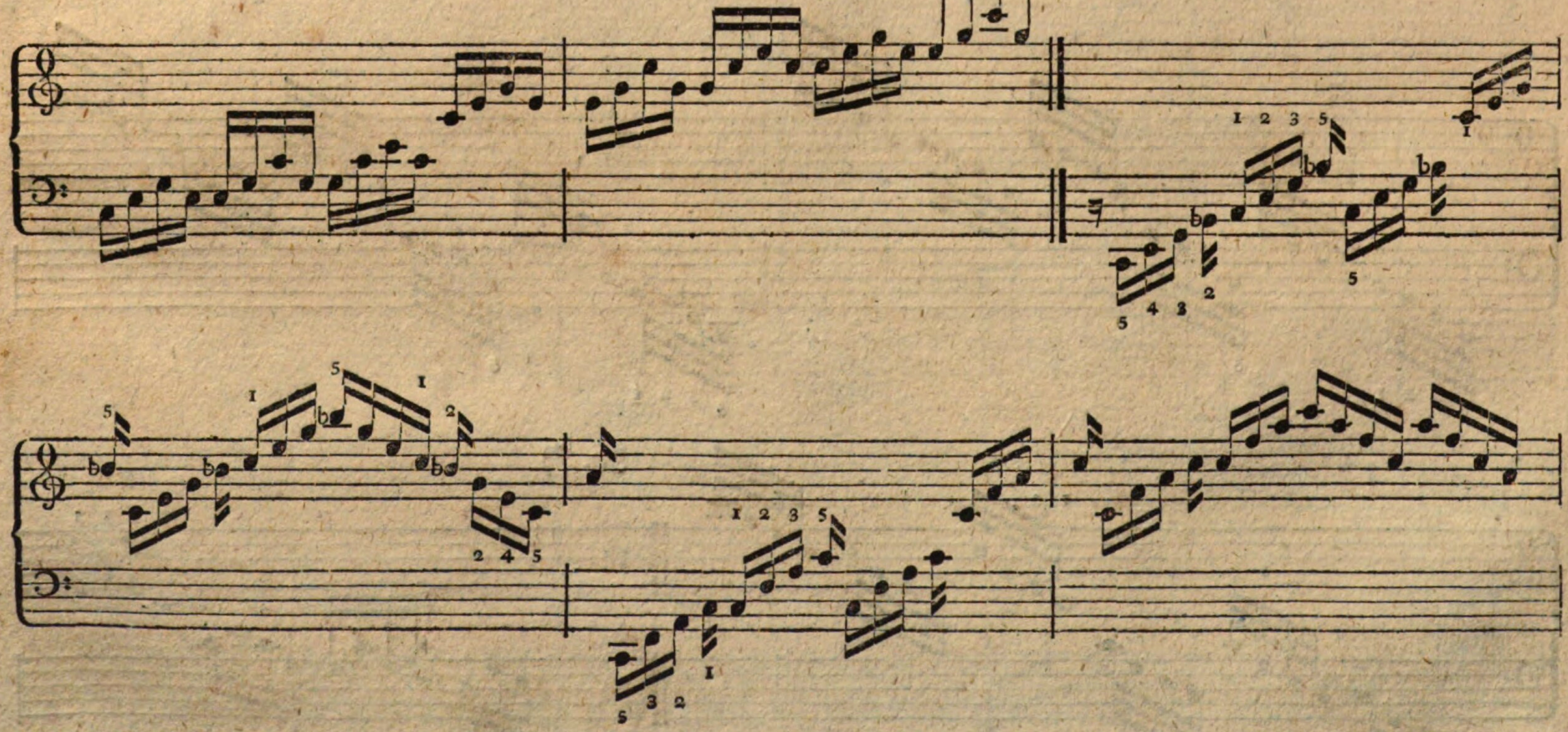




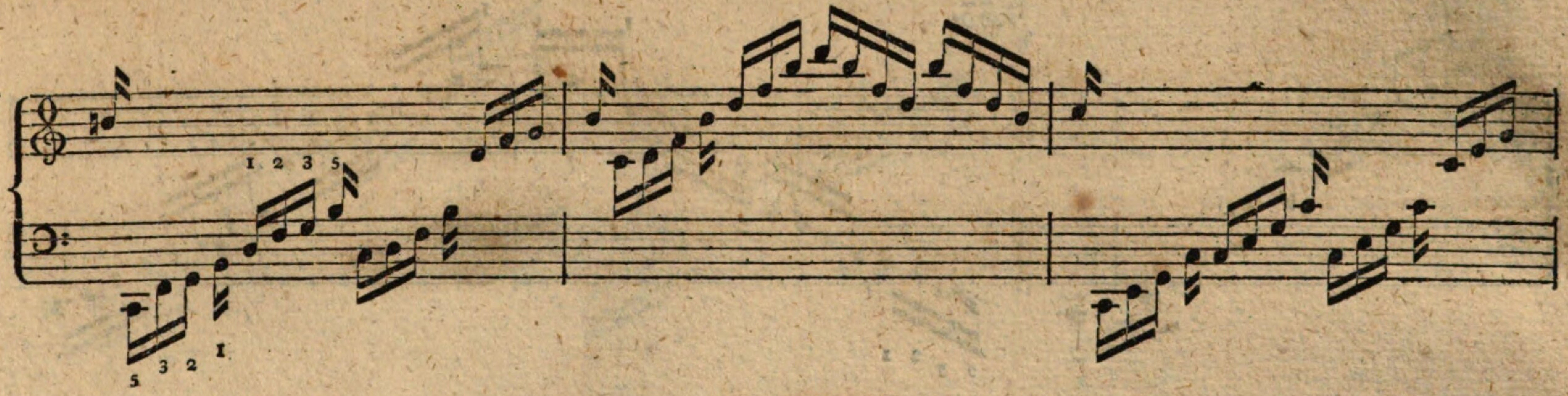

*) Man kann dieſes Beyſpiel auf zweyerley Weiſe ſpielen; entweder ſo, daß ſtets die eine Hand vor die andere eingreift, oder ſo, daß ſtets eine und eben dieſelbe Hand oben bleibt und die andere unter dieſer einzuſetzen iſt. Der ruhigen Haltung der Hände wegen iſt die letzte Spielart vorzuziehen.



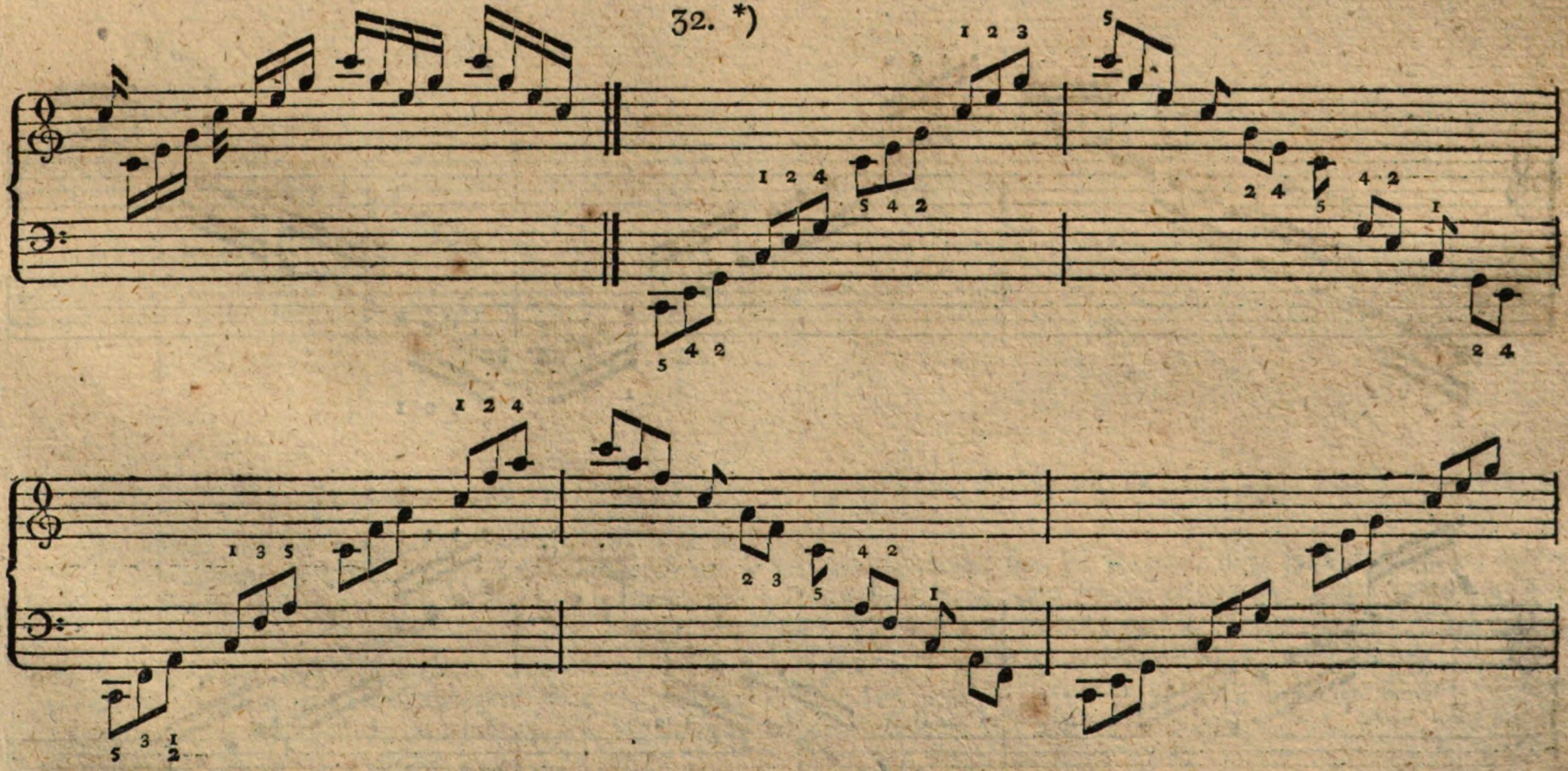
31. *)



*) Bey arpeggirenden Paſſagen in der geraden Taktart werden gemeiniglich die Taktzeiten alſo in beyde Hände vertheilt, daß die zur guten Taktzeit gehörenden Noten aufſteigend, ſtets mit der linken, und abſteigend ſtets mit der rechten Hand gegriffen werden; da jedoch, des Vortrags oder auch des leichtern Spiels wegen, oft erfordert wird, daß eine Hand unmittelbar nach einander Noten aus beyden Zeiten zu ſpielen hat, ſo wird dies in der Schreibart dadurch bemerkbar gemacht, daß dieſe Noten gleichmäßig mit denen zur andern Zeit gehörenden geſchwänzt, und von der Figur, zu welcher ſie gehören, abgeriſſen und einzeln geſchrieben werden. Man ſehe das vorſtehende Beyſpiel.

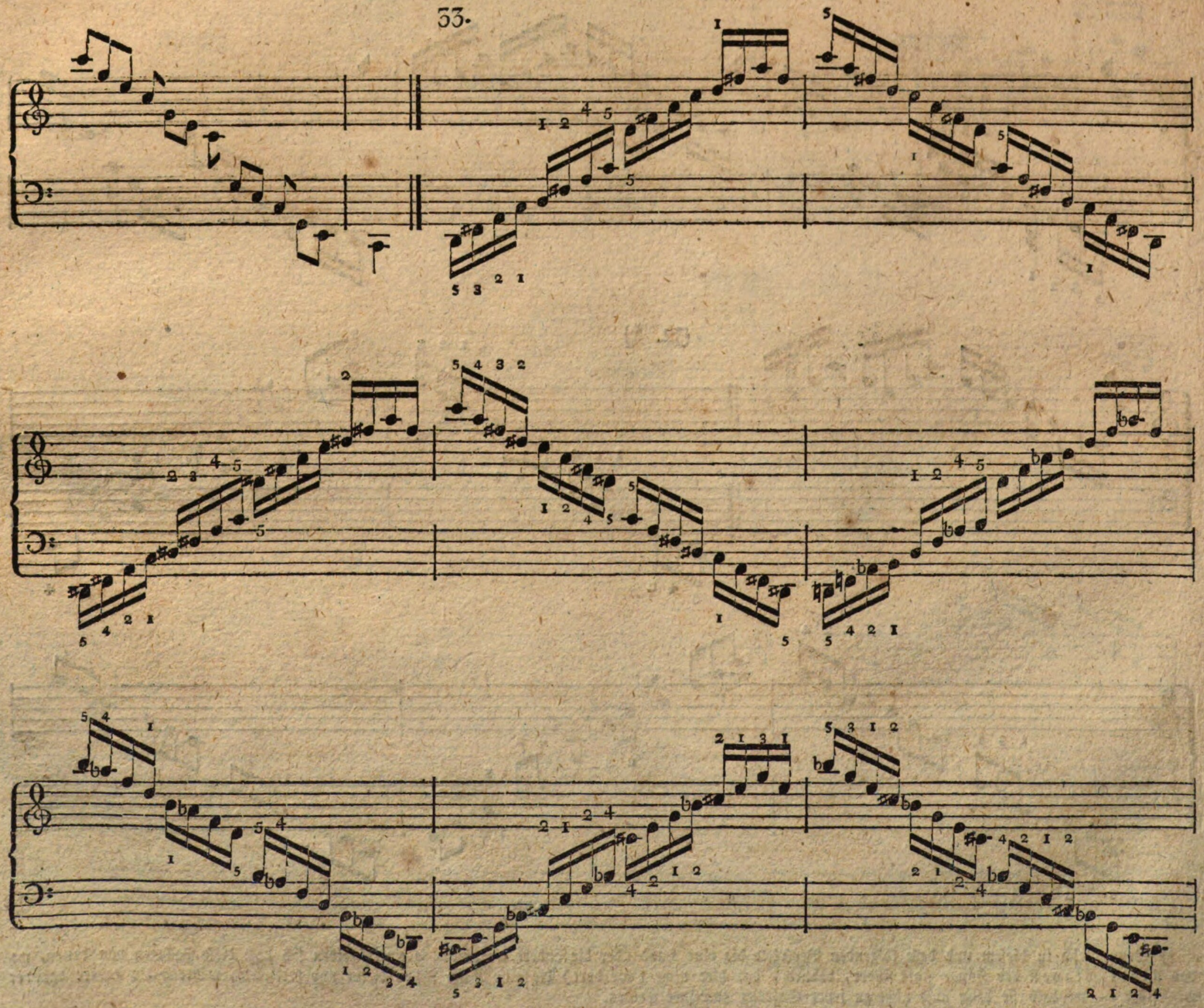


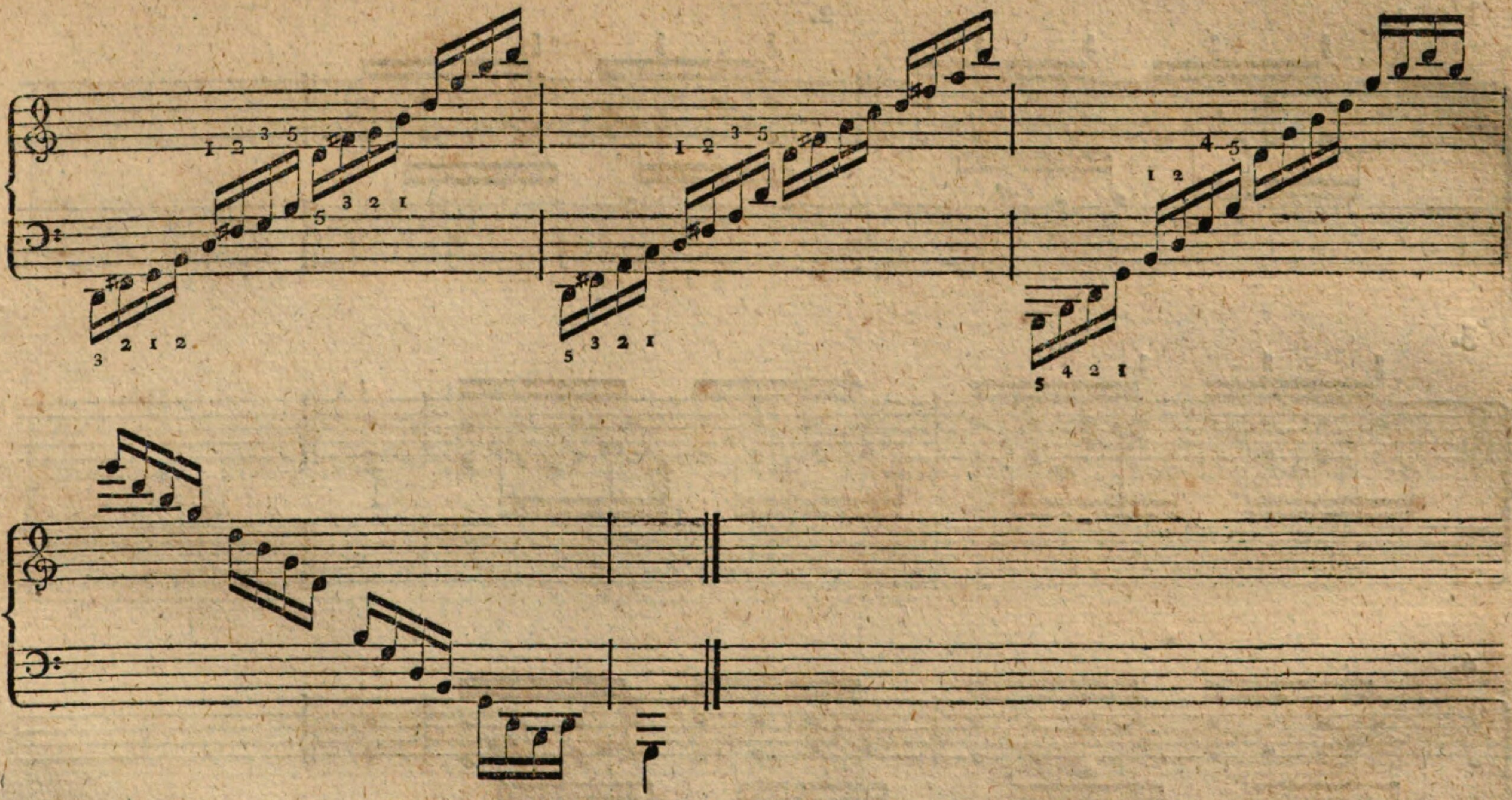
32. *)



*) Wenn gleich in dieſem und dem folgenden Beyſpiele die eine Hand über die andere weggreift, ſo unterſcheiden ſich doch dieſe Paſſagen von denen, wo das Ueberſchlagen der Hände ſtatt findet, dadurch, daß hier nicht (wie dort) die eine Hand ſtehen bleibt und fortſpielt, während die andere darüber wegſchlägt — weshalb ſie denn auch nicht zu jener Gattung gerechnet werden.

33.



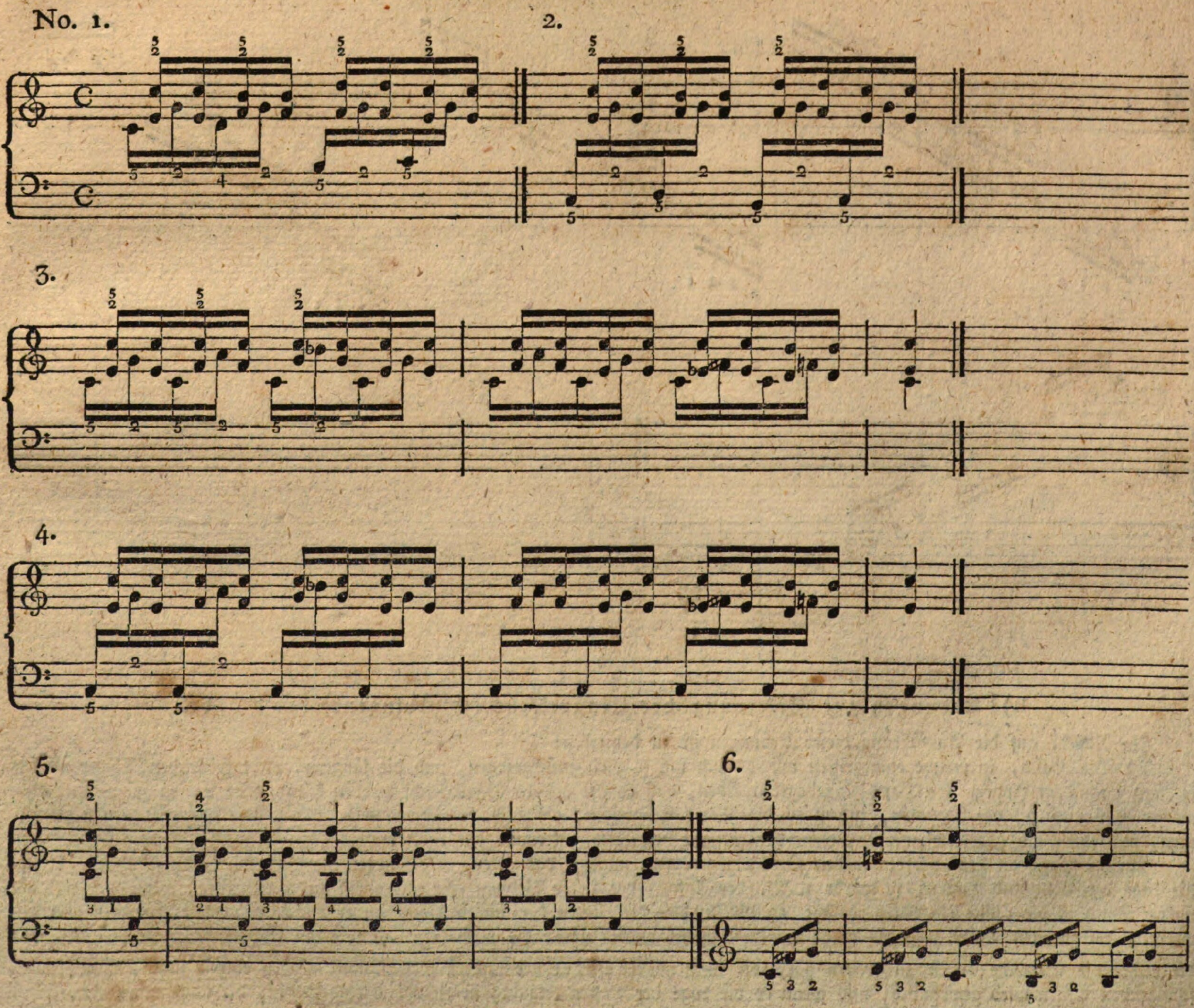


**B) Uebungen zur Erlernung des Eingreifens (Eindringens) der Hände.**

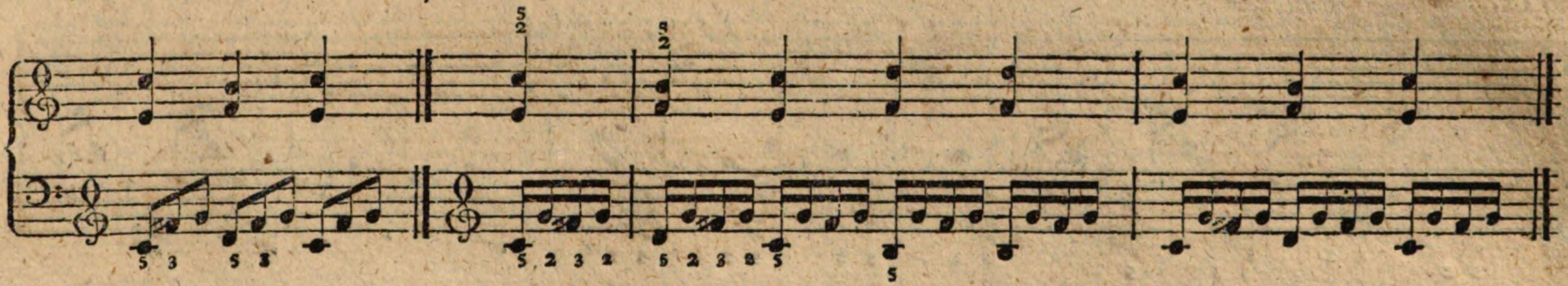
In Abſicht auf die Ausführung dieſer Uebungen iſt zu bemerken:

1) Die Hand, in welche eingegriffen wird, muß um ſo viel zurückgezogen, und die längern, nicht ſpielenden Finger müſſen ſo ganz nach dem Innern der Hand eingebogen werden, daß es der andern Hand leicht werden könne, ihre Taſten zu greifen; deswegen muß auch 2) der Daumen, indem er ſowohl das Eingreifen, als auch das Zurückziehen der Hände erſchwert, ſelten genommen, und nur dann gebraucht werden, wenn die entfernt liegenden Intervalle gar nicht anders gegriffen werden können.

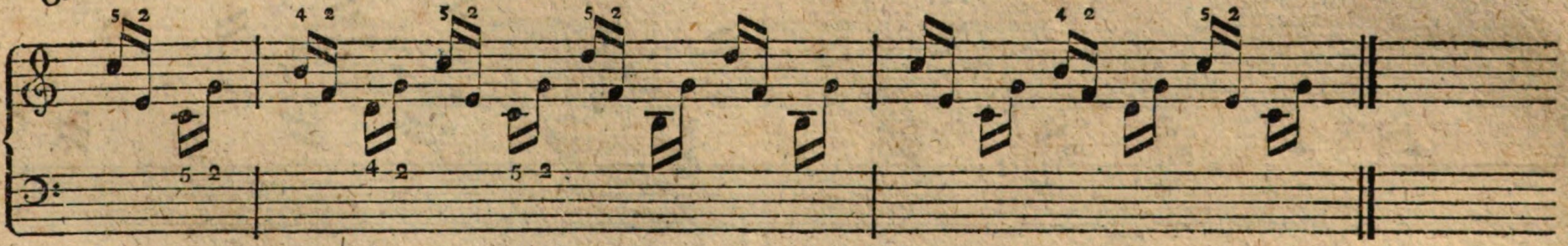
Welche Hand an dem vorkommenden Orte **eingreifen** müſſe, das zeigt — beſonders bey mehrſtimmigen Sätzen — ſchon die Lage der Töne und Taſten; ſo würde z. B. der Anfang der 13ten Uebung ſehr unbequem zu greifen ſeyn, wenn man mit der linken Hand in die rechte eingreifen wollte; es müſſen hier die Noten der linken Hand im erſten Takte **unter** derſelben gegriffen werden; im zweyten Takte hingegen greift die linke Hand wieder **über** die rechte ein, ſo wie am Schluß des dritten Takts, wo die rechte die Septime fis e zu greifen hat, die linke wieder **unter** der rechten ſpielen muß. Bey einzeln nach einander anzuſchlagenden Tönen wird gewöhnlich, und wenn es die Lage der Taſten erlaubt, in die Hand eingegriffen, die angefangen hat.


No. 1.
2.
3.
4.
5.
6.

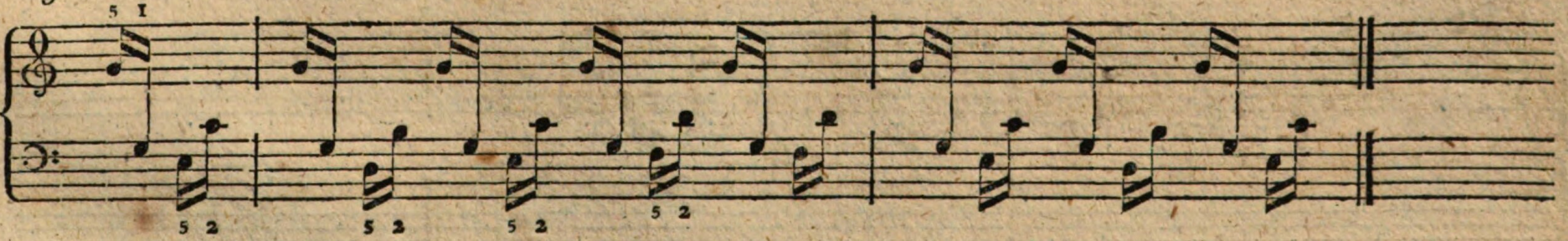
7.



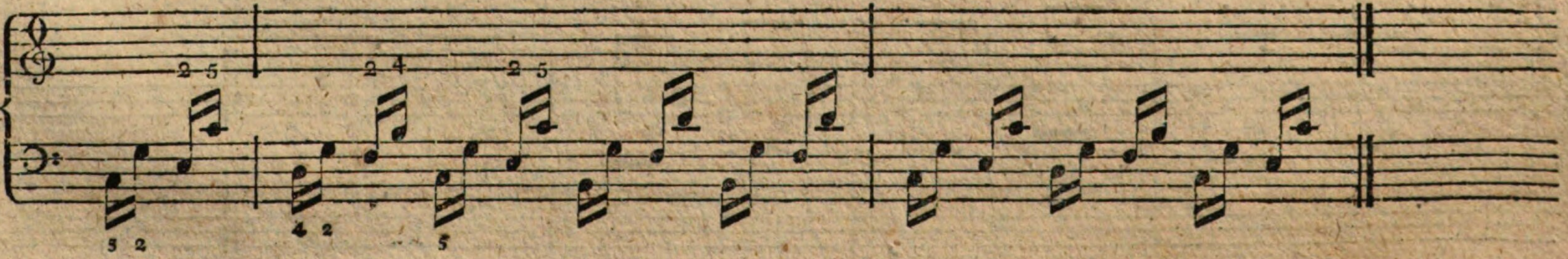
8.

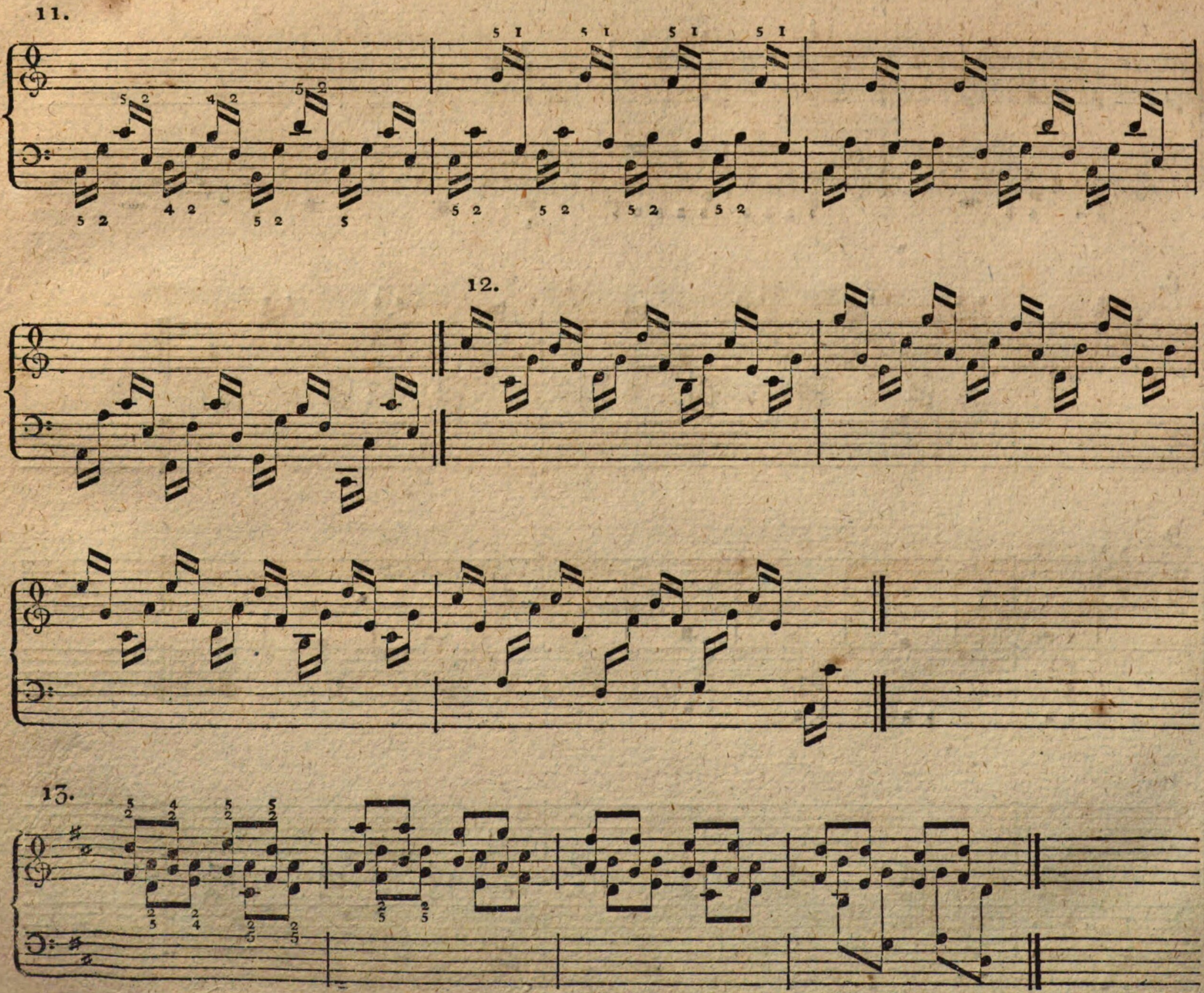


9.

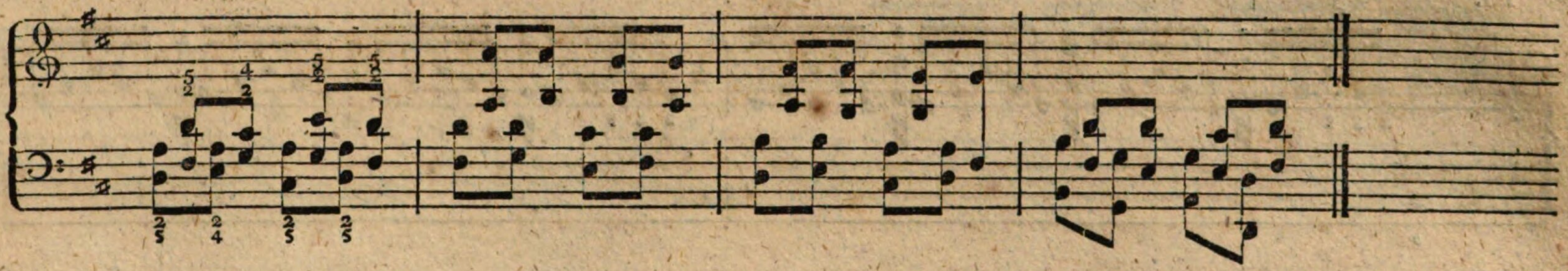


10.

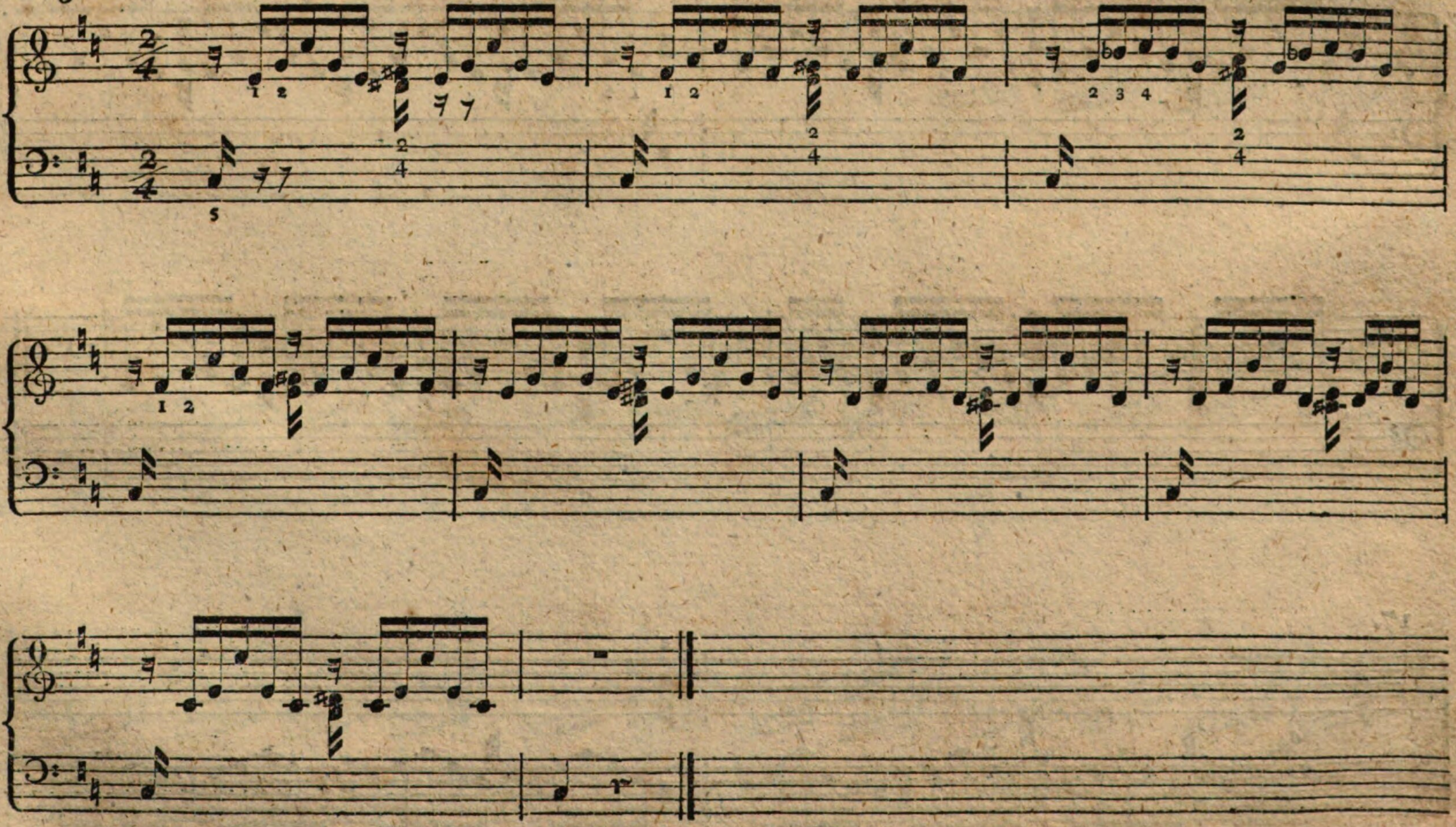



11.
12.
13.

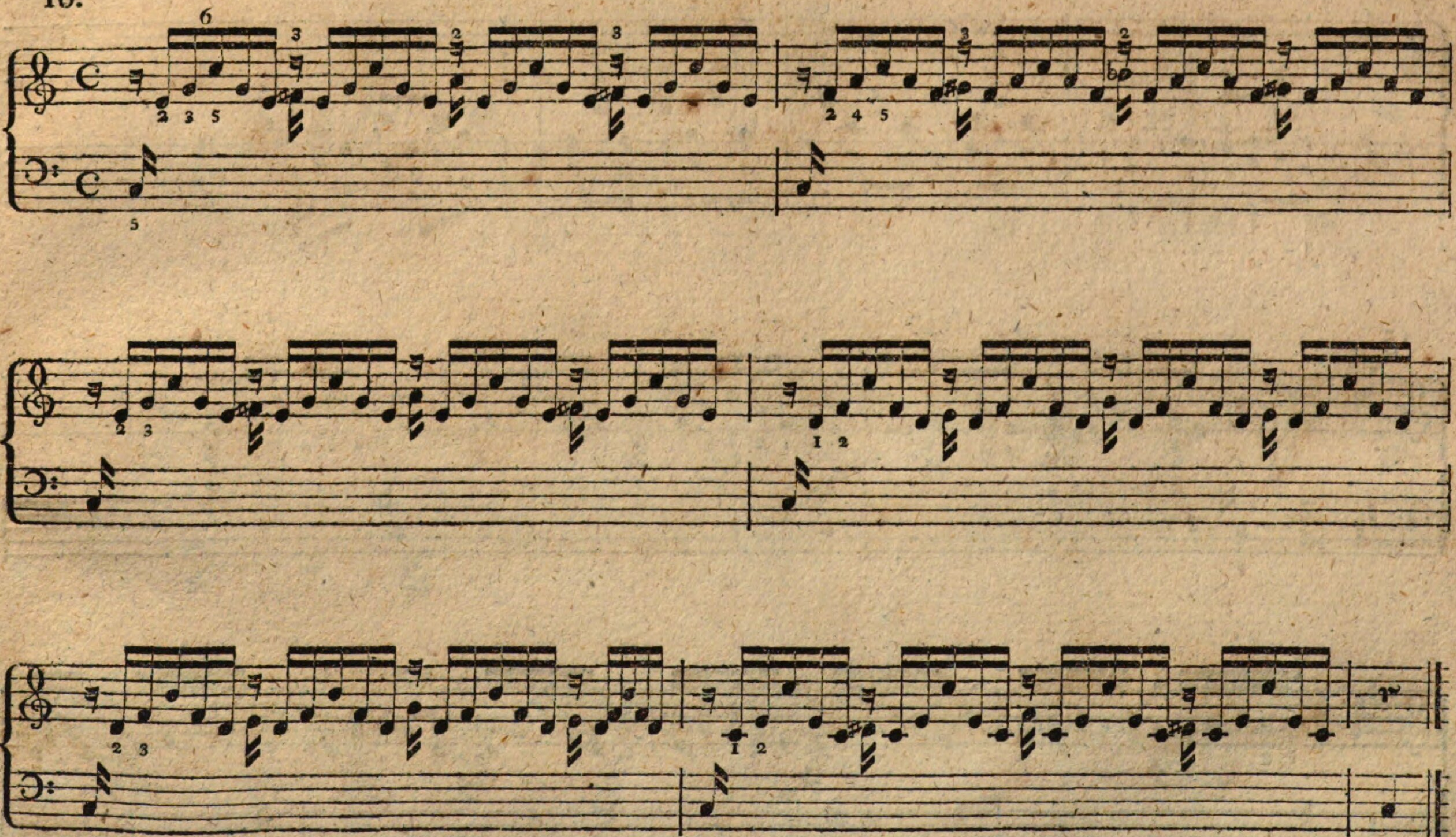
14.



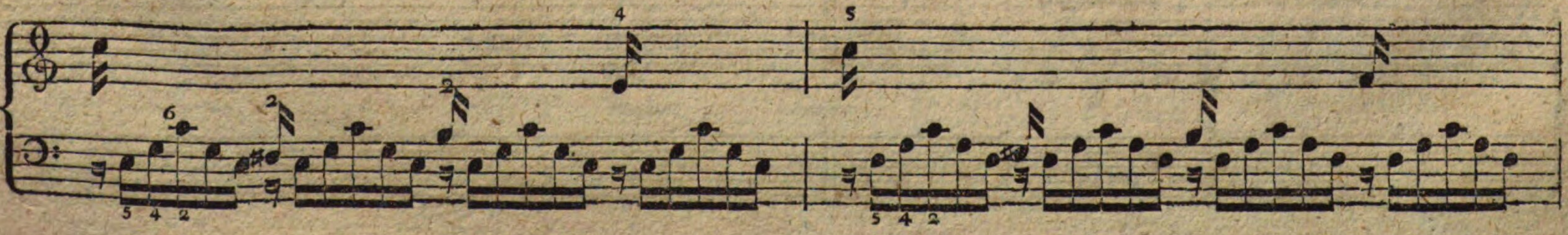
15.

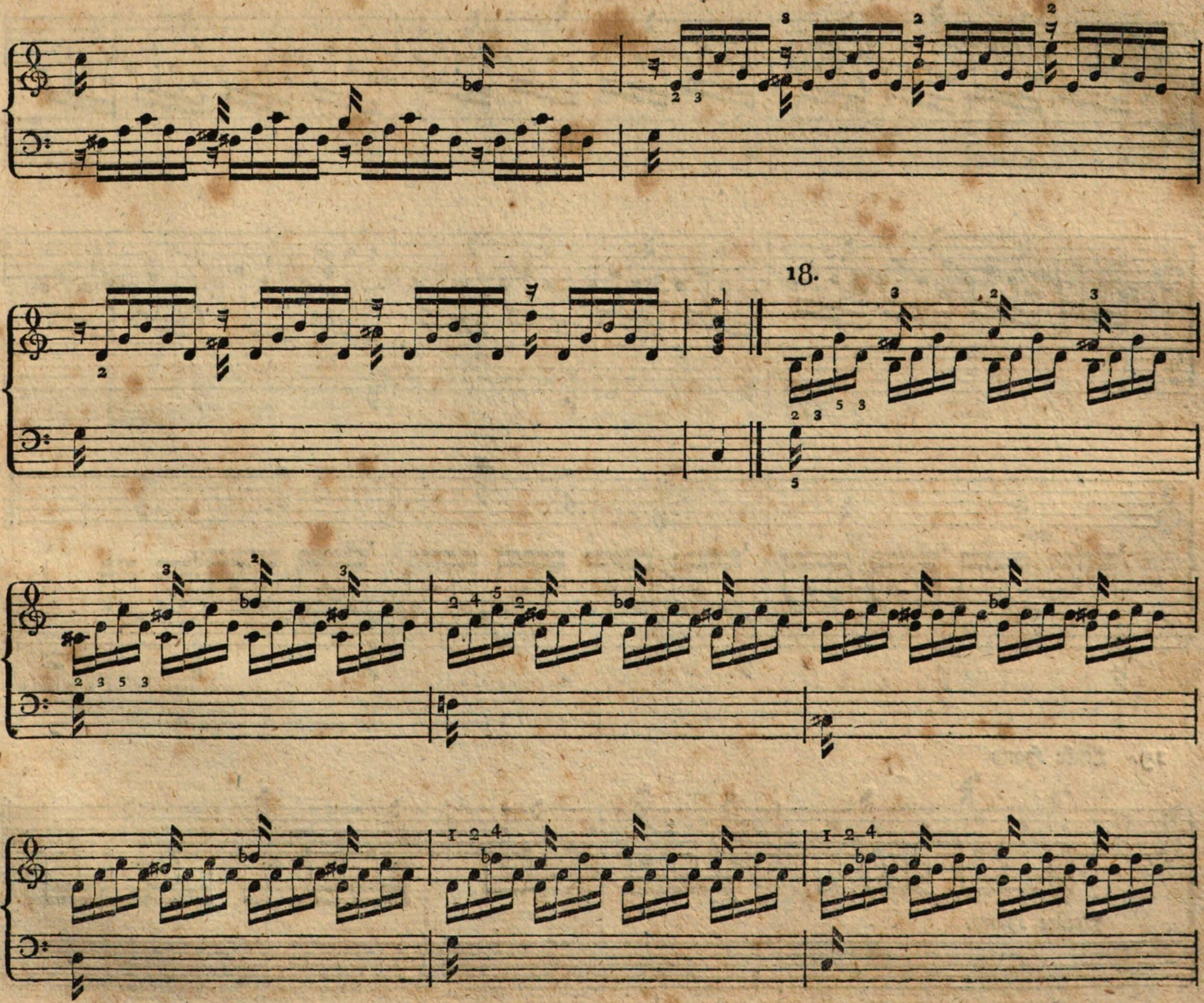


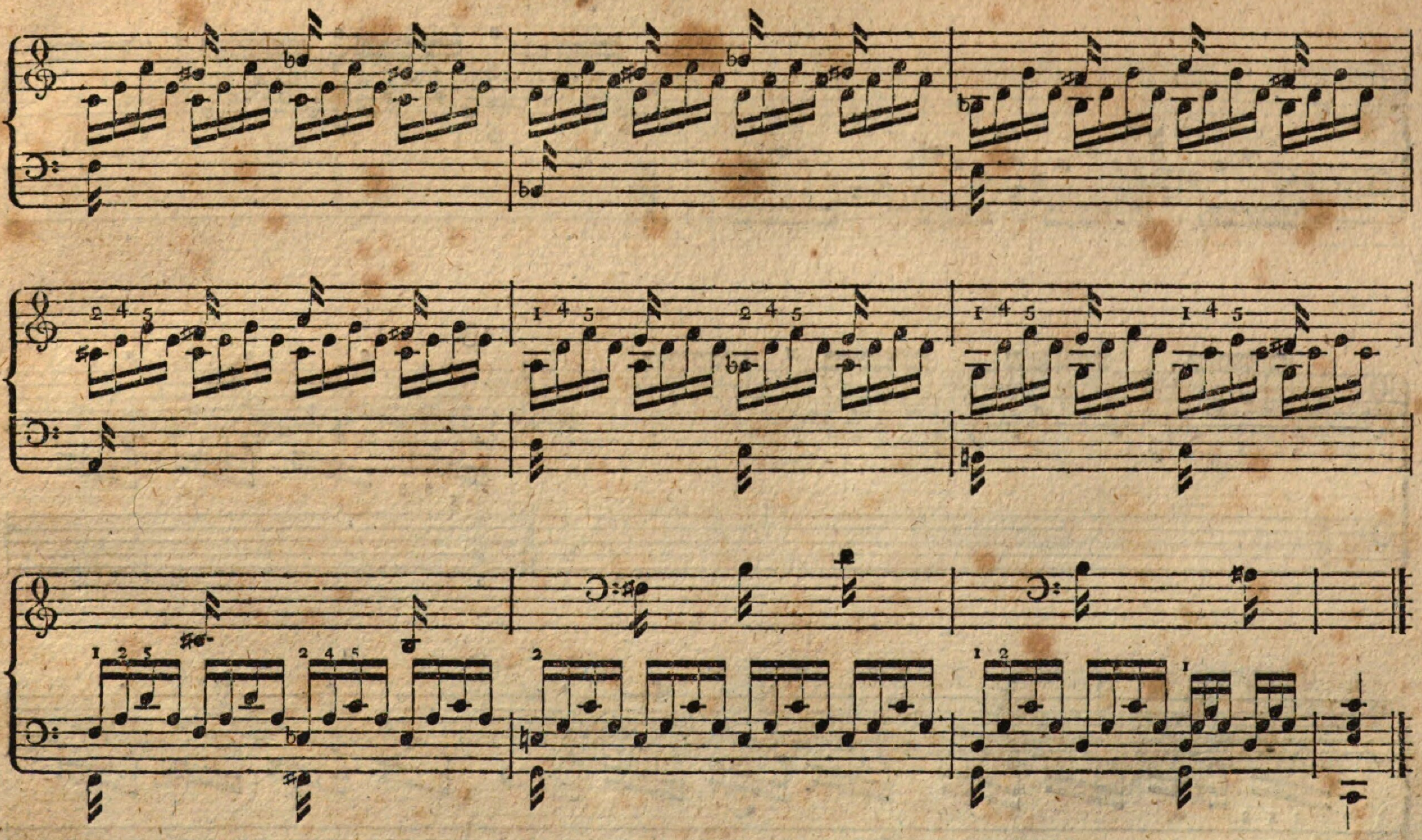
16.



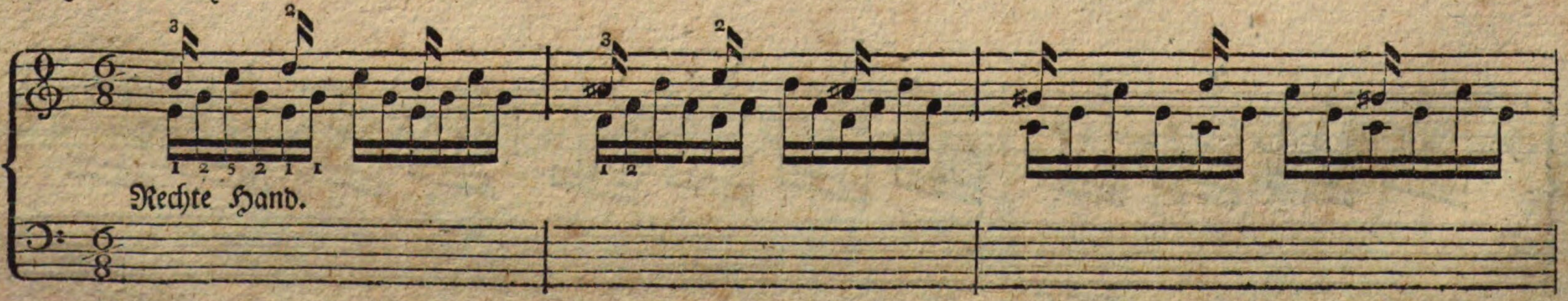
17.

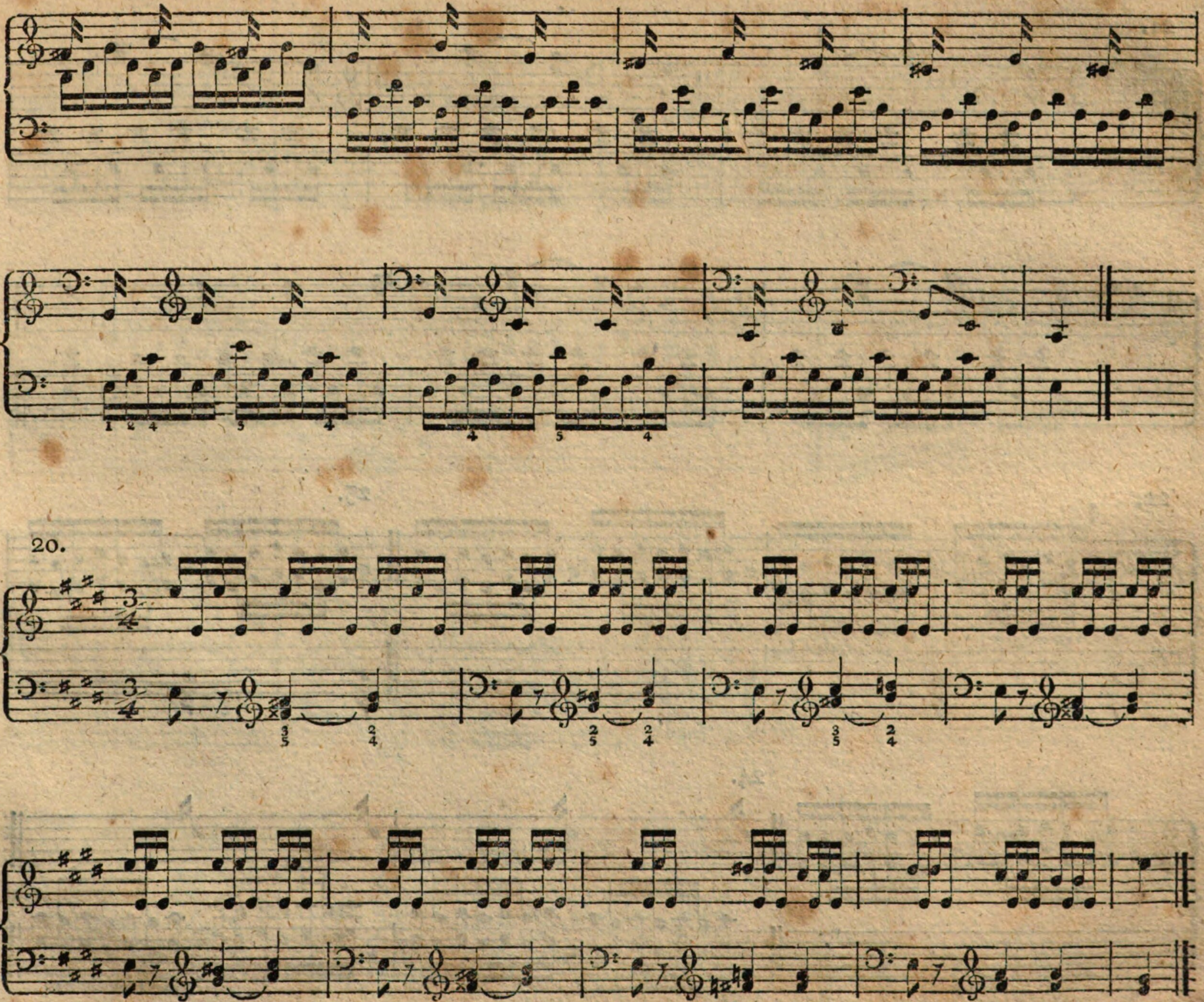


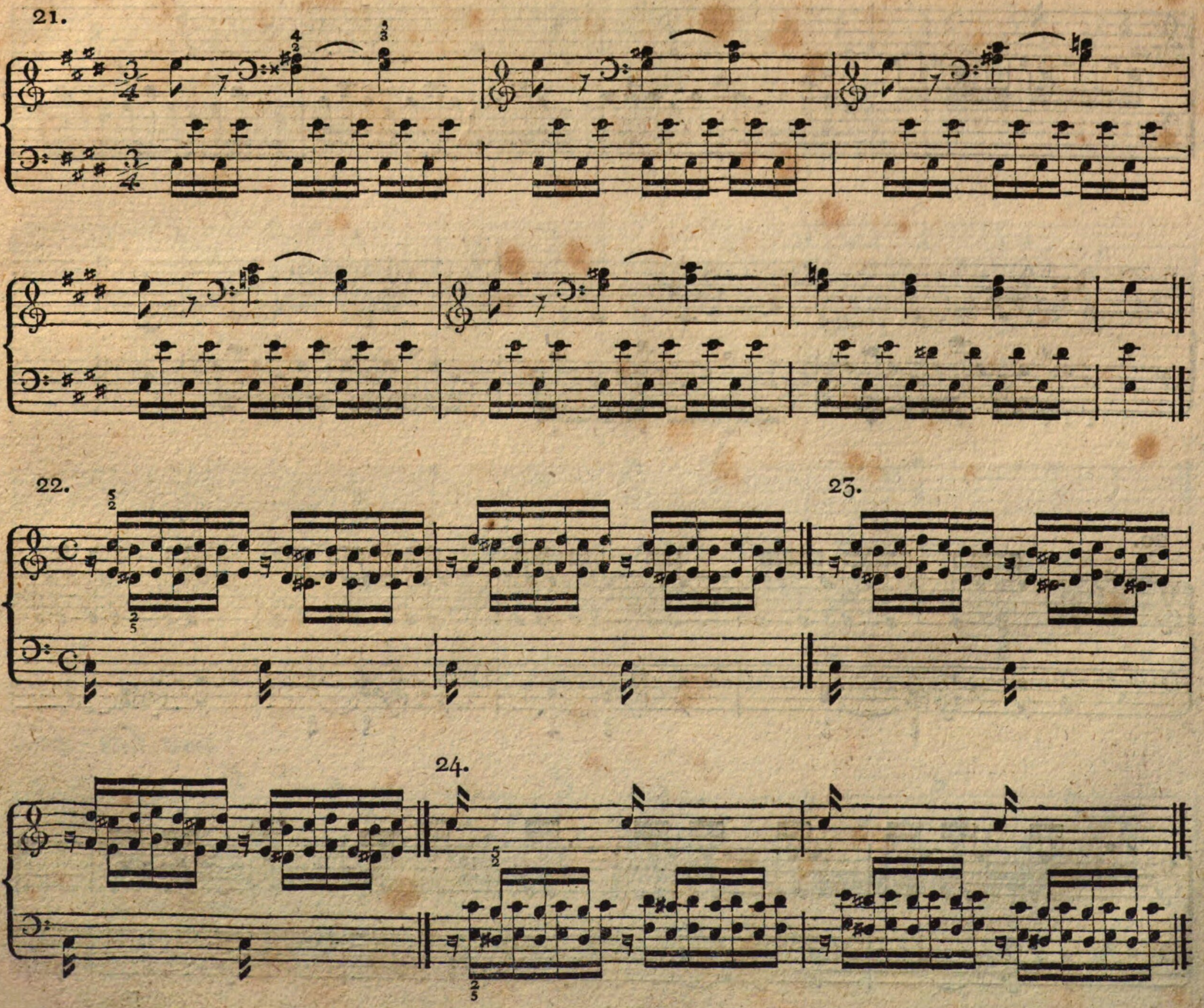

18.



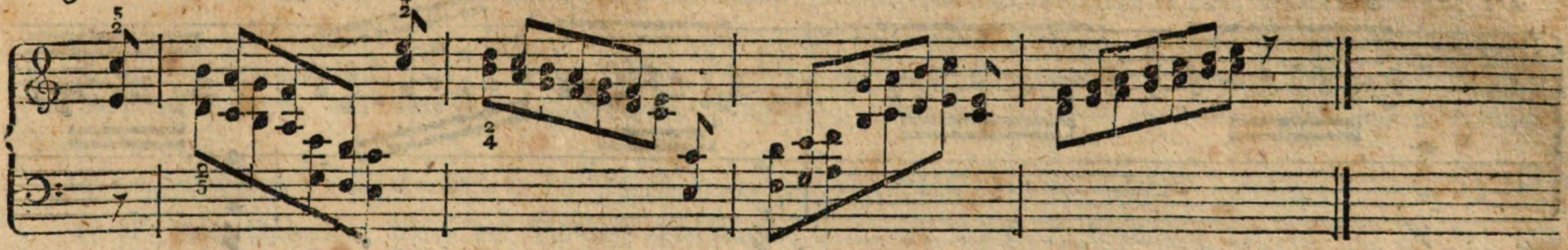
19. Linke Hand.



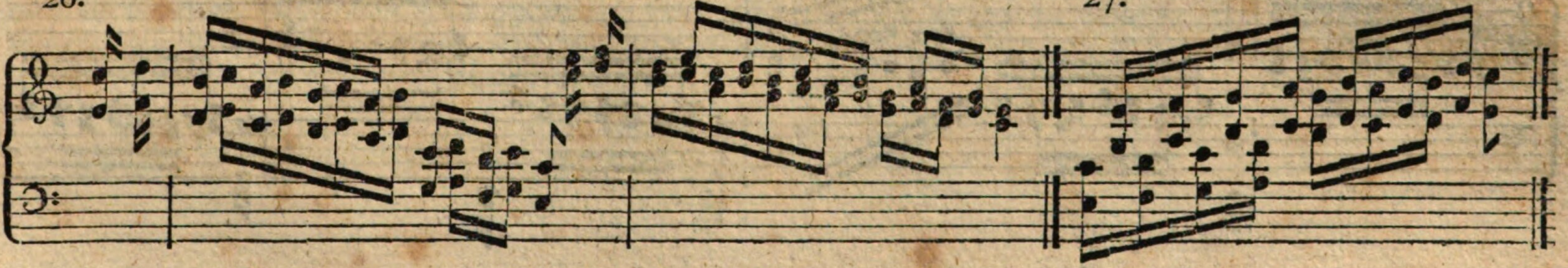

20.


21.
22.
23.
24.

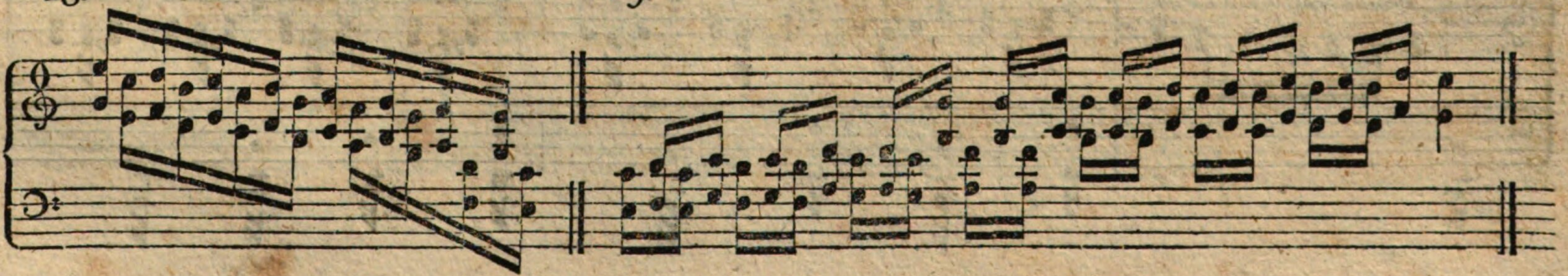
25.



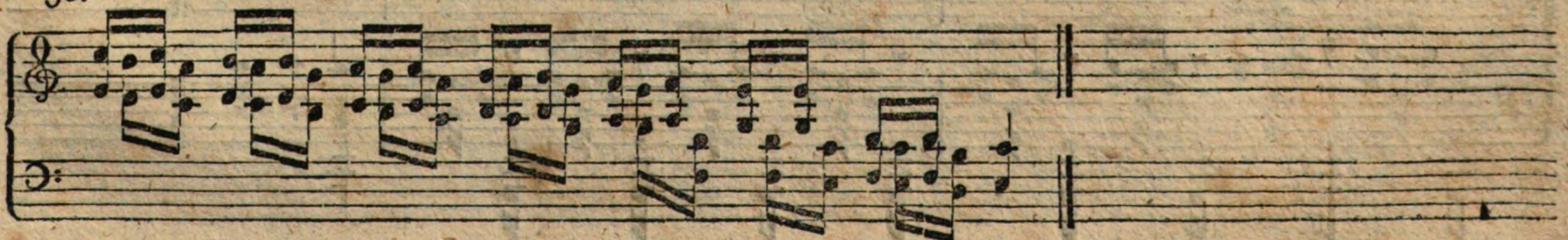
26. 27.



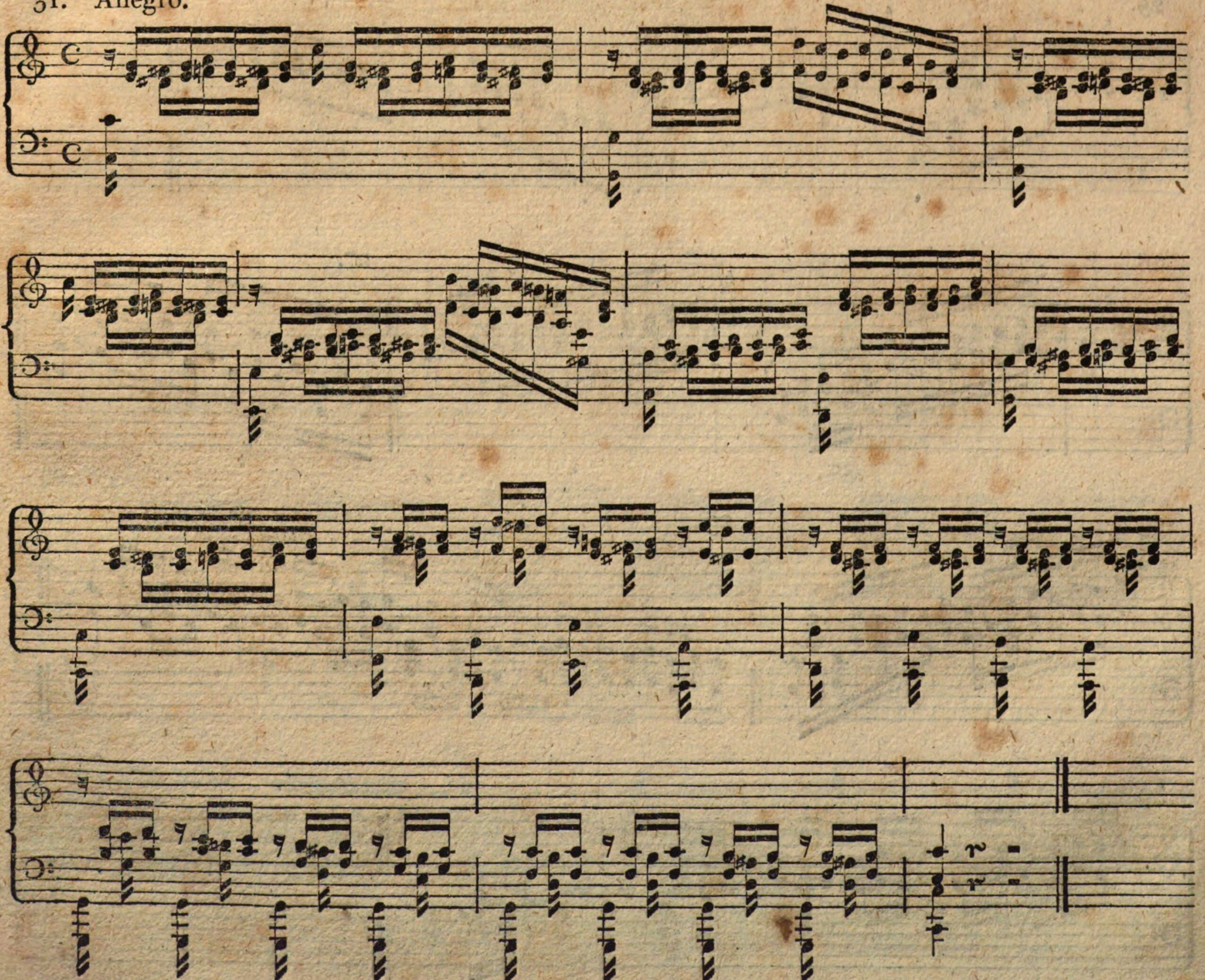
28. 29.



30.



31. Allegro.



### C) Uebungen zur Erlernung des Ueberſchlagens (Ueberſetzens) der Hände.

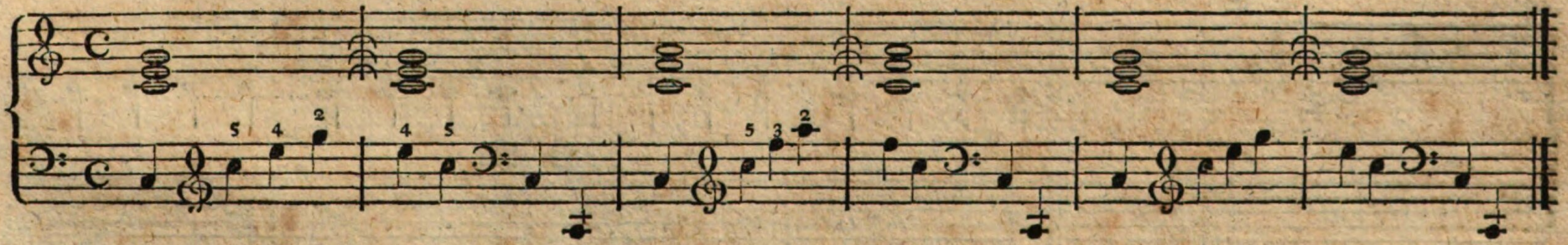
Man achte, bey dem Spiel dieſer Uebungen, vornehmlich darauf, daß man ſtets in der gehörigen Entfernung von der Claviatur ſitze, weil es ſonſt unmöglich wird, ohne beträchtliche Körperbewegung, beſonders bey weiten Sprüngen, mit einer Hand über die andere wegzuſchlagen; auch wäre es bey nicht gehöriger Entfernung unmöglich, oder doch beſchwerlich, leicht und ſicher überzuſchlagen.

Das Ueberſchlagen der Hände wird in der Schreibart auf zweyerley Weiſe bemerkbar gemacht; es werden

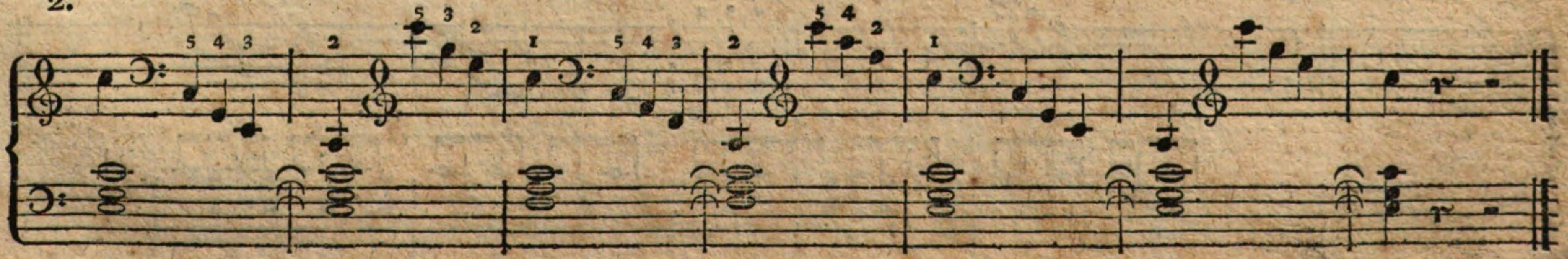
1) Die überzuſchlagenden Töne, des Diskants oder Baſſes, in ein und daſſelbe Linienſyſtem geſchrieben, und die Höhe und Tiefe derſelben wird durch die Schlüſſel jederzeit angegeben; (man ſehe die hier folgenden Beyſpiele von No. 1. bis 6.)

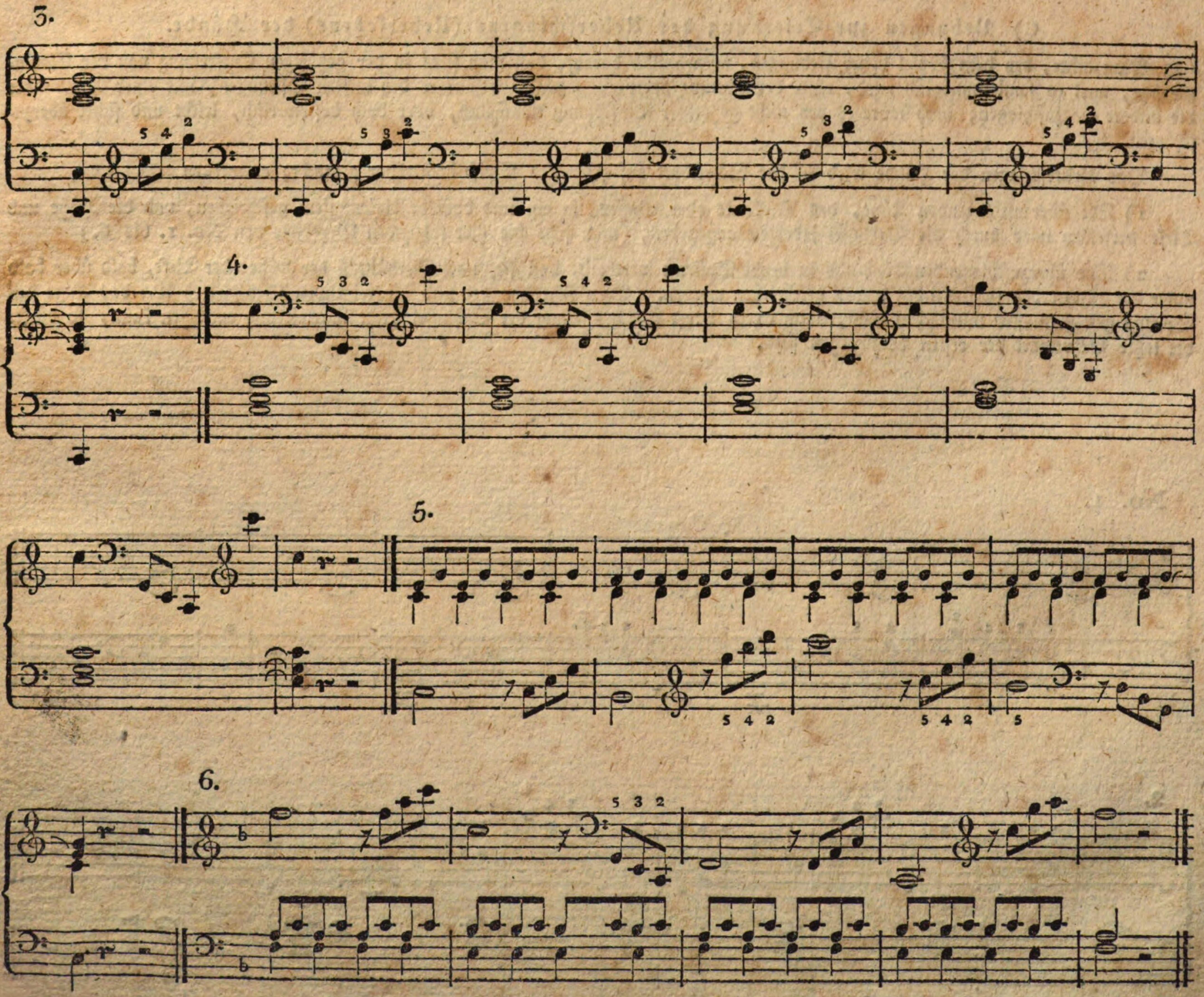
2) Die überzuſchlagenden Töne alſo in beyde Syſteme vertheilt, daß ſie, nach Verhältniß der Höhe oder Tiefe, bald über bald unter die Noten der ſtillſtehenden Hand geſchrieben werden. (Man ſehe das 7te und die folgenden Beyſpiele.) Da das Auge den Sprung gewiſſermaßen mitmachen muß, auch durch öftere Verwechſelung der Schlüſſel leicht Verwirrung entſtehen kann, ſo dürfte die letzte Schreibart der erſten vorzuziehen ſeyn.

No. 1.



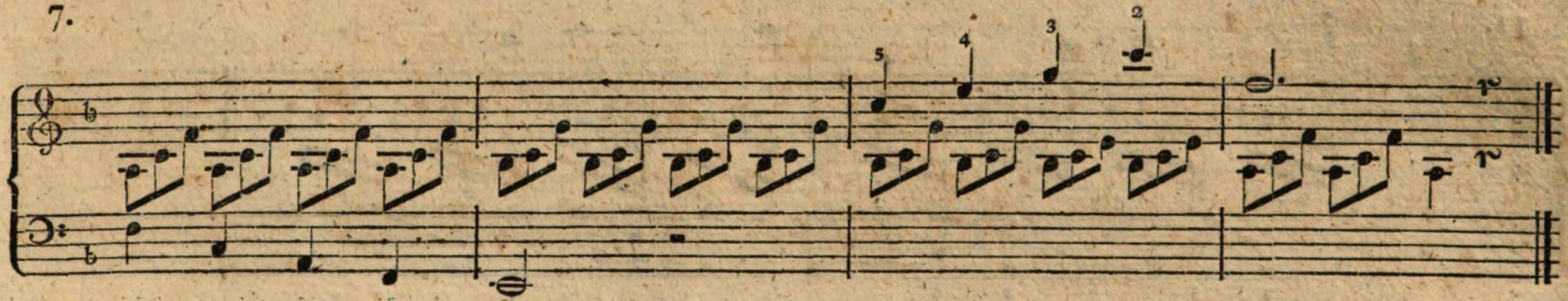
2.



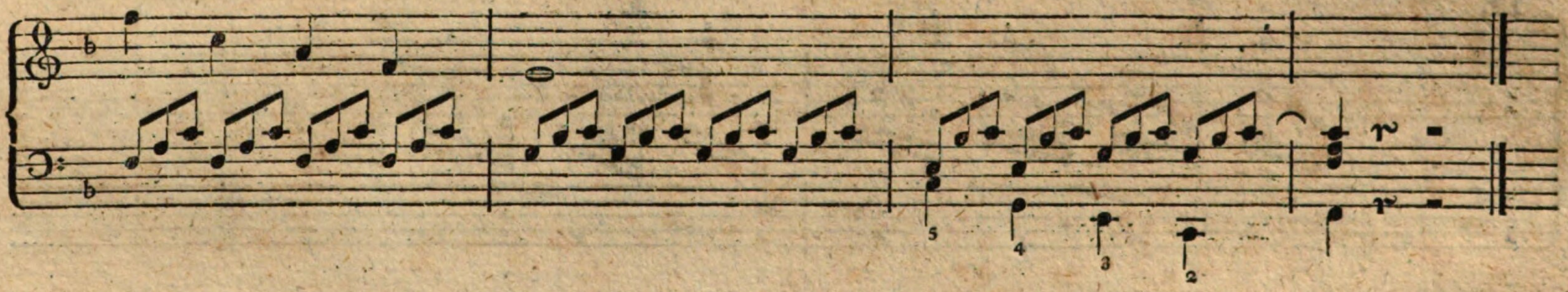



7.

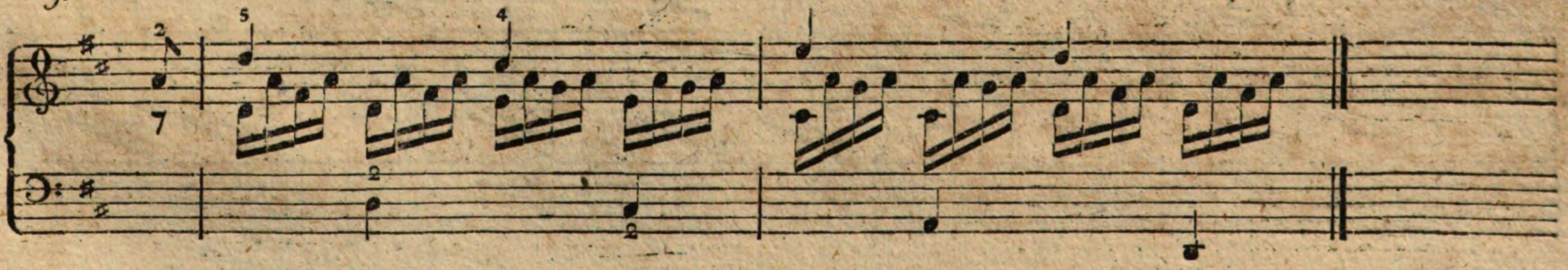
7.



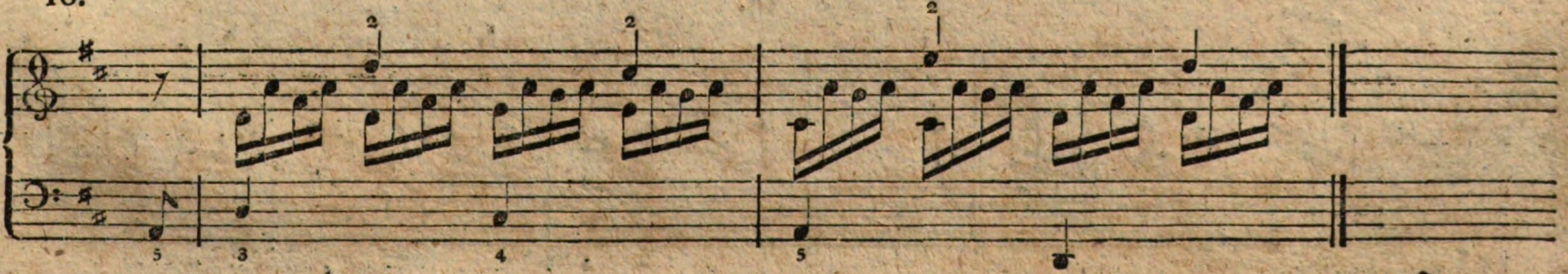
8.



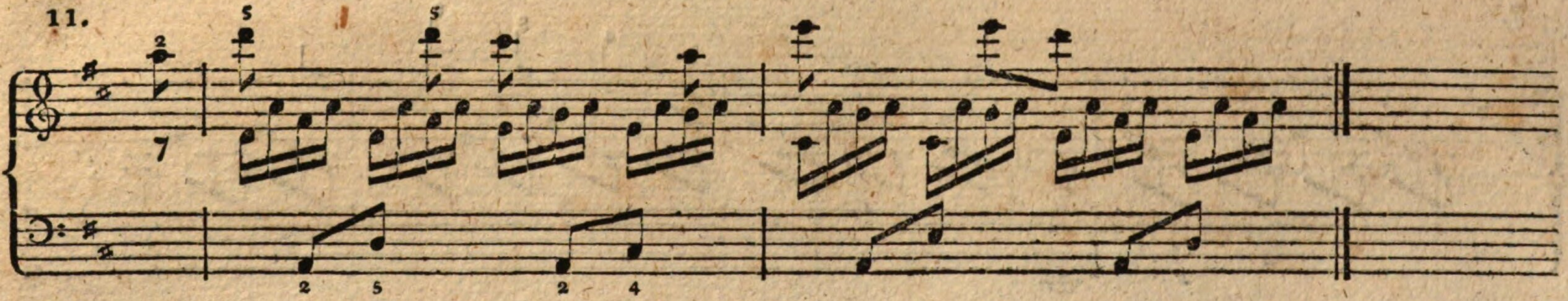
9.



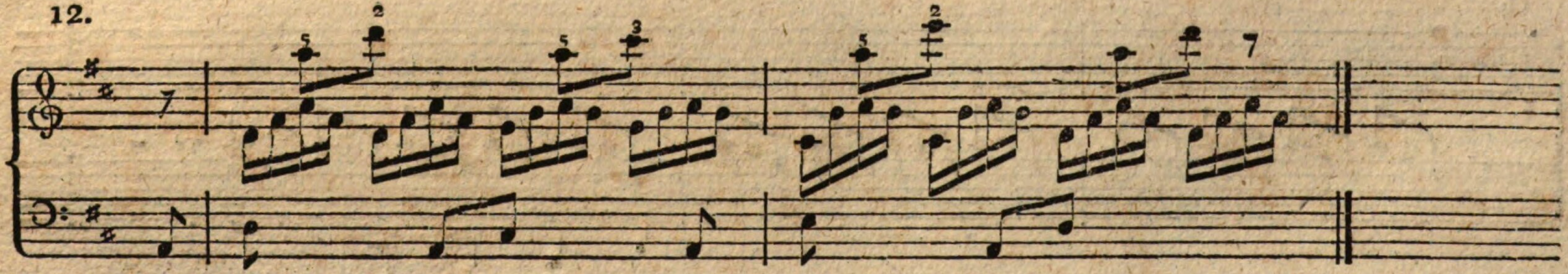
10.



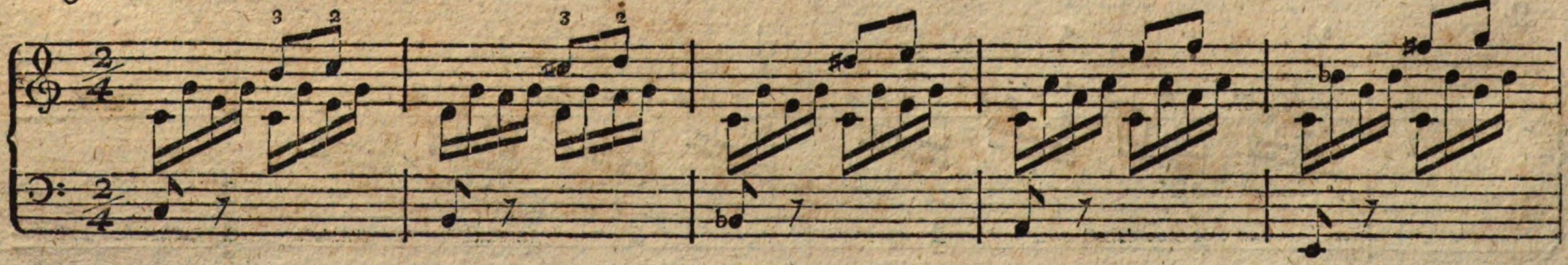
11.



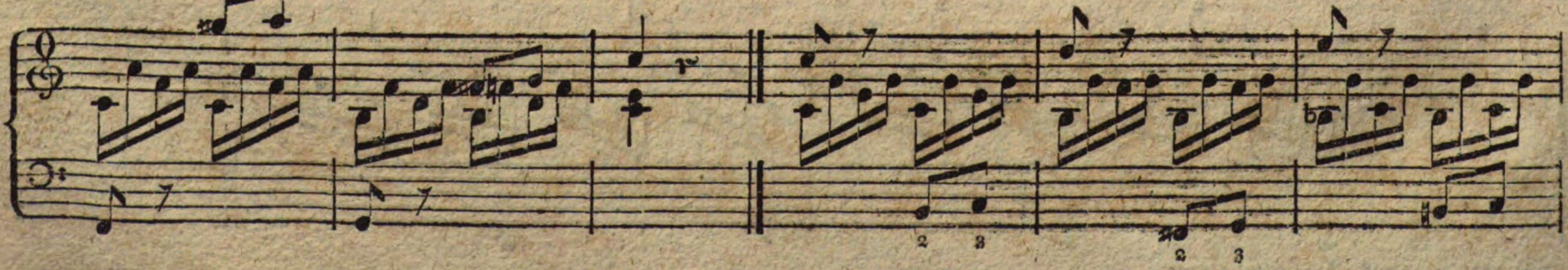
12.

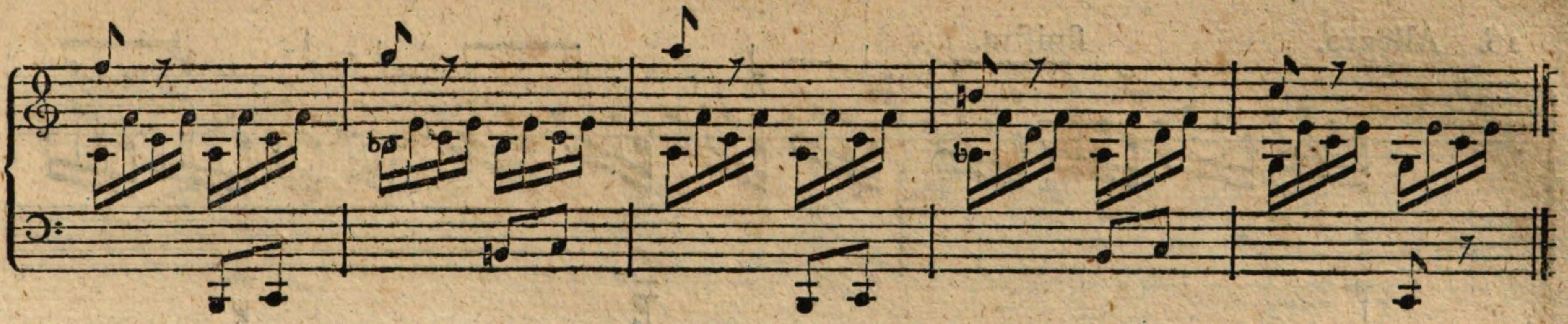


13.

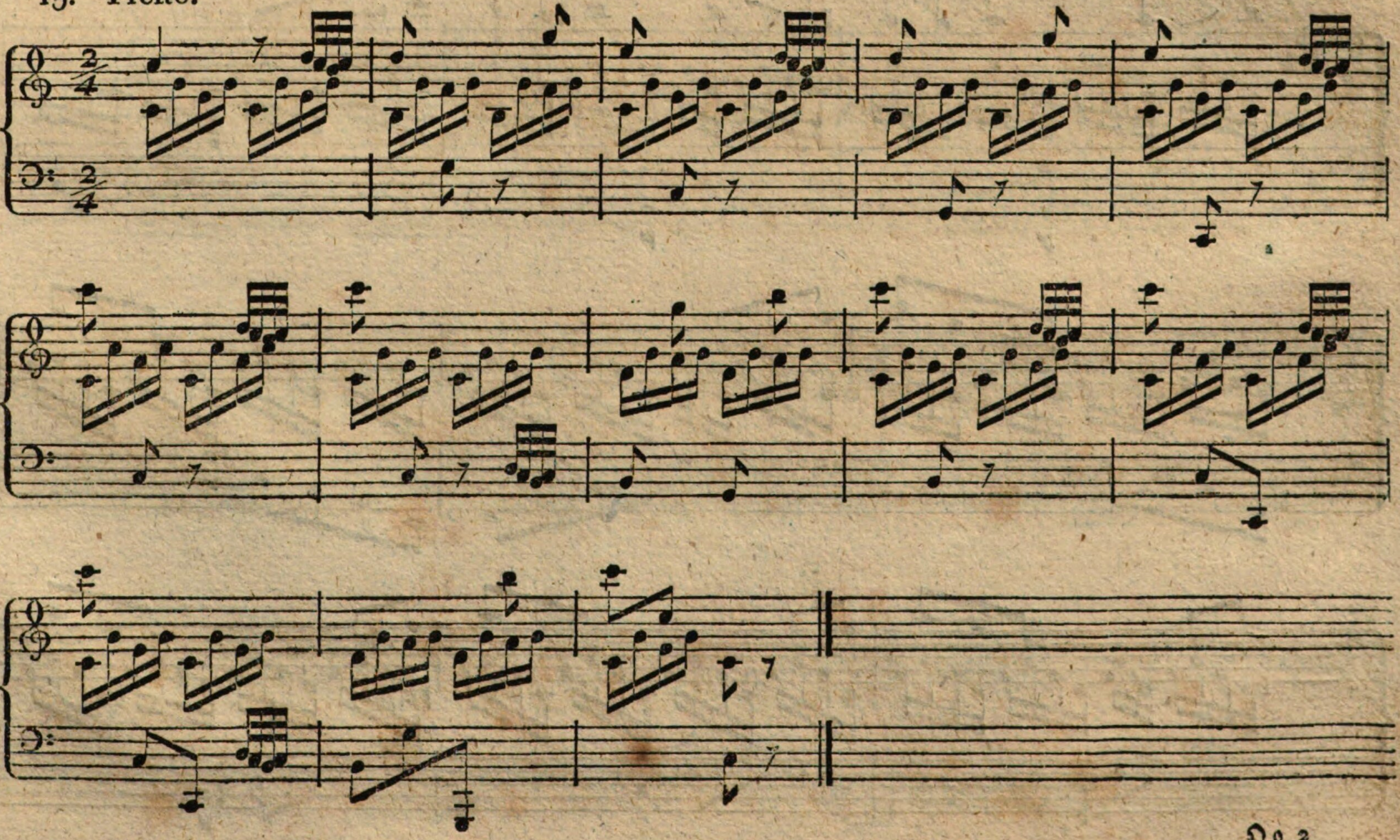


14.

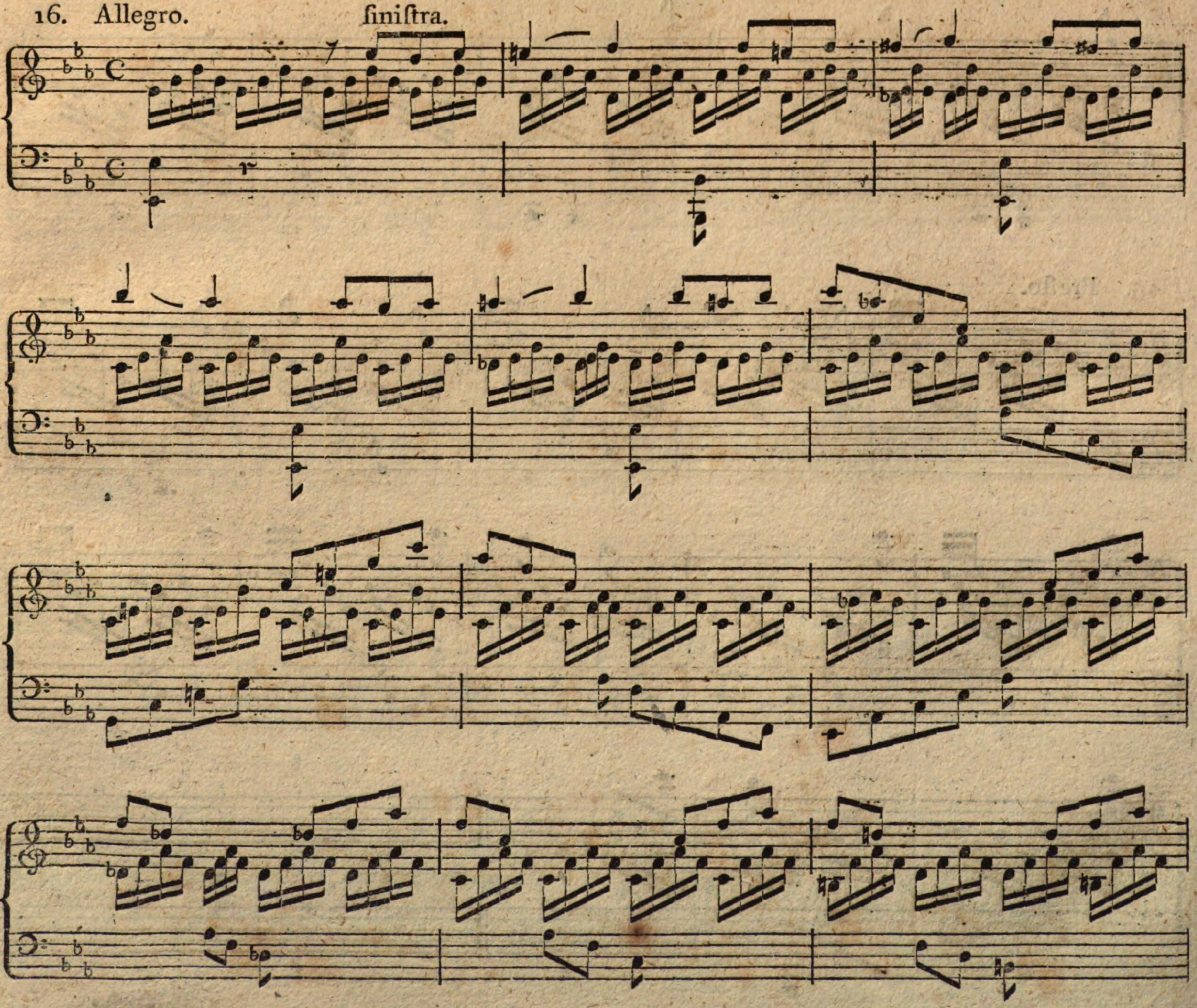


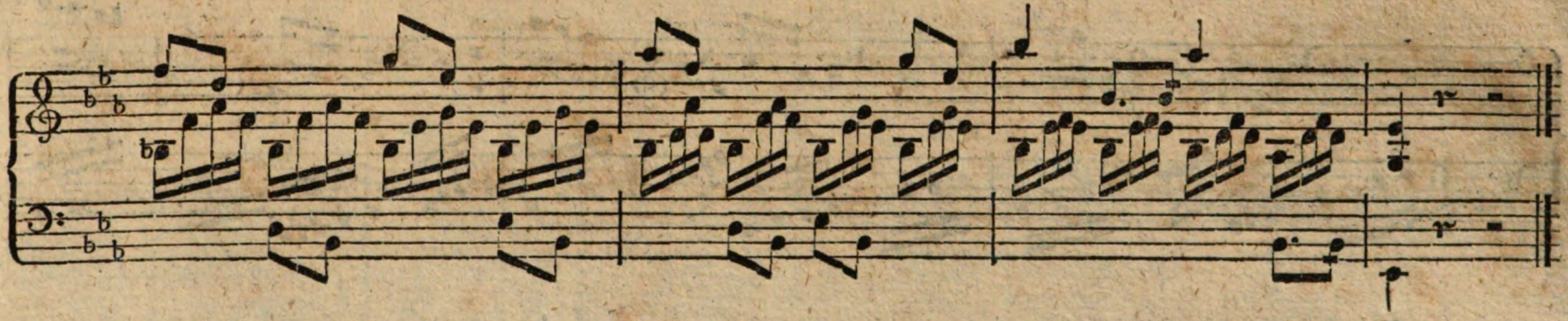


15. Preſto.

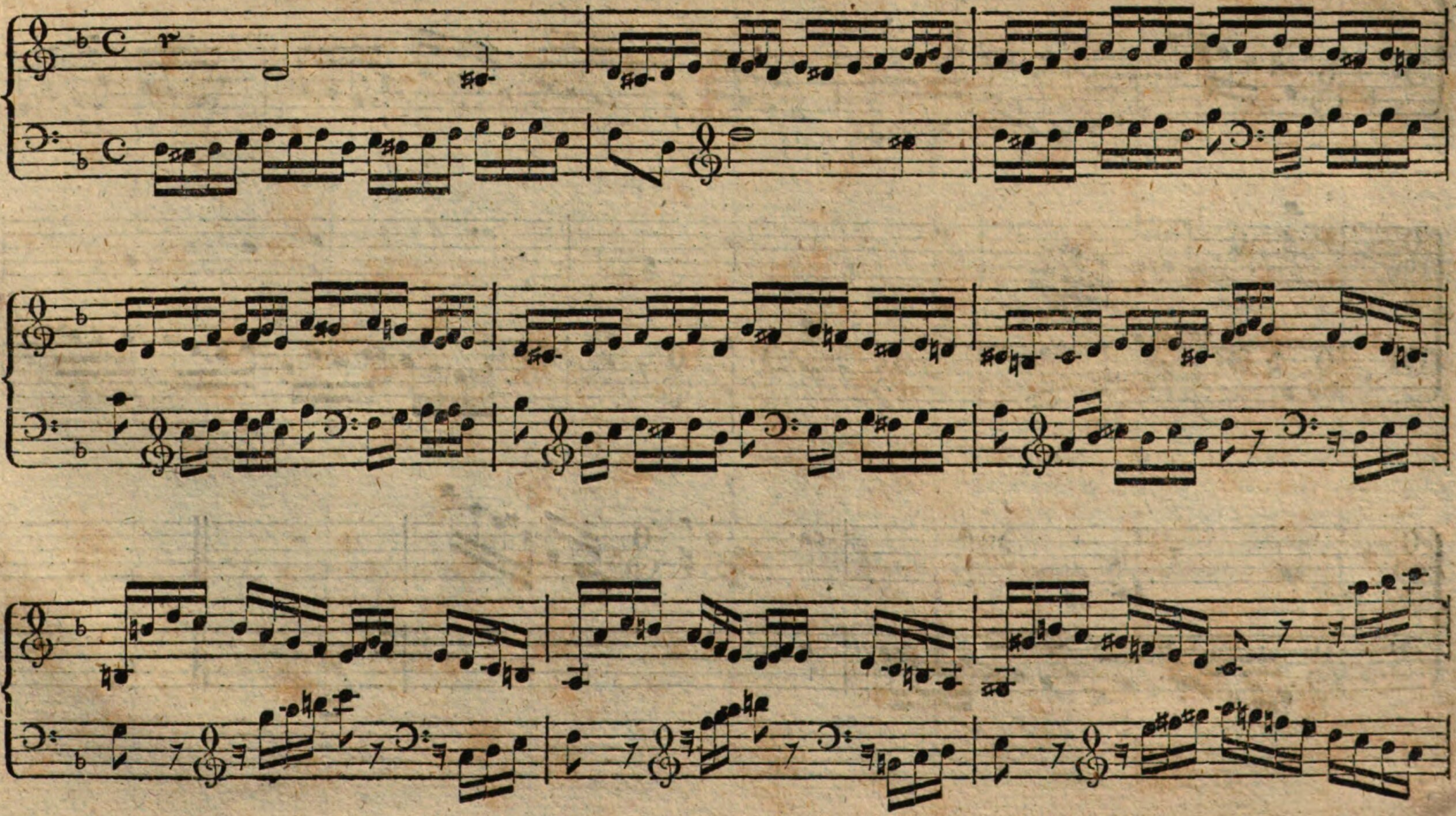


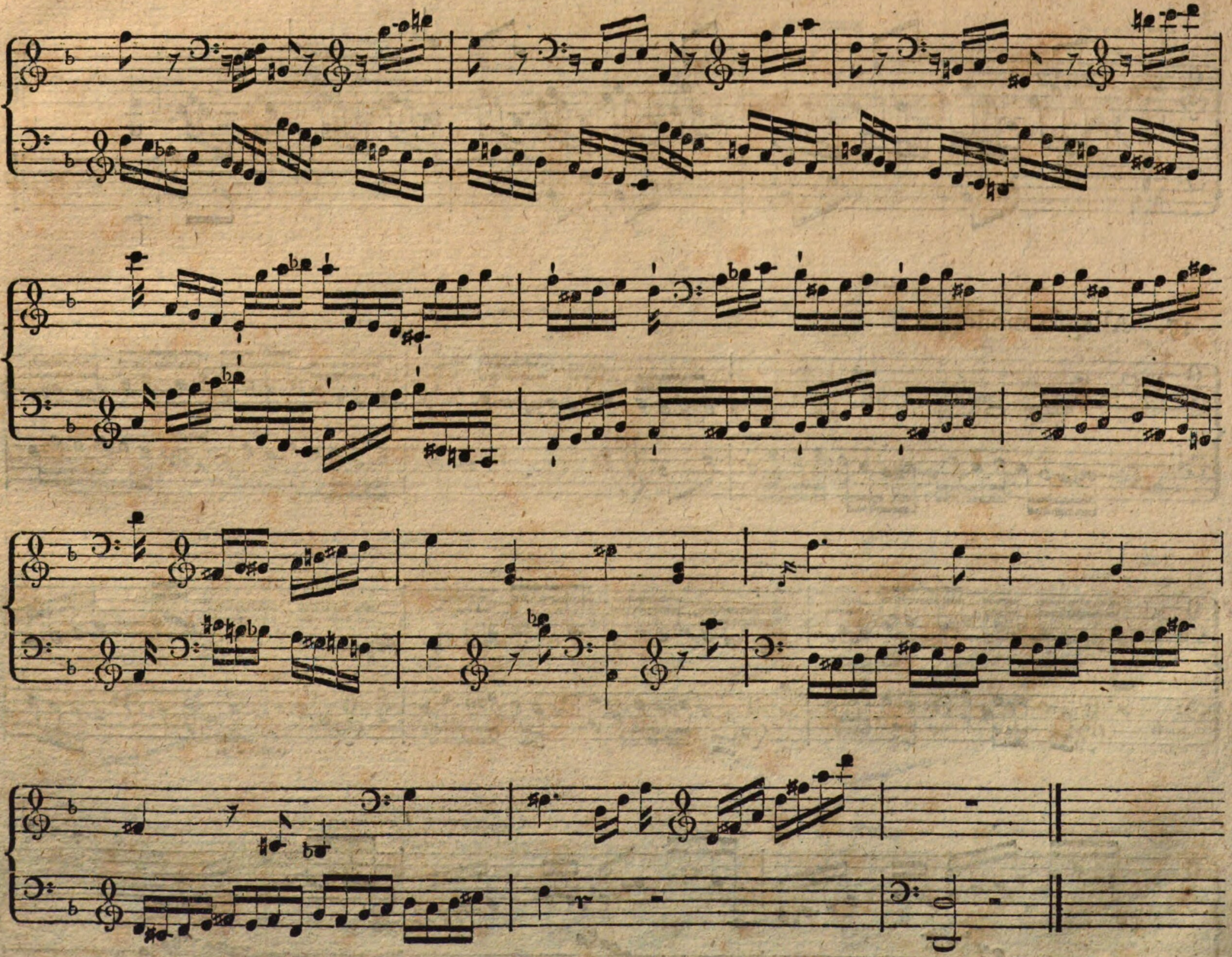
16. Allegro.





17. Allegro moderato.





# Neuntes Kapitel.

## Vom Vortrage.

§. 1.

Jedes Muſikſtück ſoll durch Melodie, Harmonie und Rhythmus irgend einen beſtimmten Gemüthszuſtand ausdrücken; es ſoll in jedem Muſikſtück irgend eine Empfindung herrſchend ſeyn, ſo daß der, der es vorträgt, ſo wie der, der es gehörig vortragen hört, in denſelben Gemüthszuſtand verſetzt wird — daß in ihm dieſelben Empfindungen rege werden. Wie man nun die in einem Menſchen herrſchende Empfindungsweiſe ſeinen Charakter nennet: ſo nennet man auch die in einem Muſikſtück herrſchende Empfindung ſeinen Charakter. Man ſagt z. B. dies Allegro hat einen männlichfrohen, jenes Rondo einen heitertändelnden, dies Adagio einen ſchwermüthigen, jenes Andante einen anmuthigen, lieblichen Charakter u. dgl. Je bedeutender nun dieſer Charakter iſt, je beſtimmter er in dem Muſikſtück angegeben und feſtgehalten, je vollſtändiger er, auch in ſeinen feinern Nüanzen und Schattirungen ausgeführt wird; deſto mehr äſthetiſchen (Kunſt-) Werth hat das Muſikſtück. *)

§. 2.

Den Charakter, den der Komponiſt in das Muſikſtück gelegt hat, muß nun derjenige, welcher es ausführt, nothwendig auch in den Vortrag deſſelben legen. Er muß demnach

a) das Muſikſtück genau ſo ſpielen können, wie es geſchrieben iſt in Abſicht auf den Buchſtaben, oder in Abſicht auf das, was durch Noten und andere Zeichen beſtimmt vorgeſchrieben werden kann: dann wird ſein Vortrag (mechaniſch-) richtig ſeyn. Er muß aber auch

b) den Charakter, den das Muſikſtück hat, richtig und genau auffaſſen, ſich ſelbſt in die darin herrſchende Empfindung verſetzen, und dieſer gemäß ſein Spiel modifiziren können; muß z. B. das männlichfrohe Allegro von dem ſcherzhaftfrohen, und wären beyde ganz in Einem Tempo, in Einer Taktart ꝛc. geſchrieben, durch ſein ganzes Spiel — in der Art und dem Grade das forte und piano zu nehmen, in der Art des Anſchlags und folglich des Tons, den er dem Inſtrumente abzwingt, in der Weiſe Paſſagen, Vollgriffe zu behandeln ꝛc. unterſcheiden: dann erſt wird ſein Vortrag (äſthetiſch-) ſchön, oder, wie man auch ſagt, ausdrucksvoll.

§. 3.

Der ſchöne Vortrag ſetzt, wie von ſelbſt einleuchtet, den richtigen Vortrag voraus: jeder Künſtler muß erſt die Mittel ſeiner Kunſt kennen, bezwingen und frey handhaben lernen, ehe er etwas Schönes in ſeiner Kunſt darſtellen kann — folglich auch der Muſiker. Eine eigentliche Anweiſung zum ſchönen Vortrage iſt an ſich ſchon gar nicht gedenkbar, da er erſt durch jedes Muſikſtück beſtimmt und von dieſem abgezogen wird; man kann hier nur erwecken, leiten, und allenfalls nachhelfen — aber auch dieſes nicht durch eigentliche, überall gültige Regeln, ſondern durch andere Mittel, von denen das Nothwendigſte bald berührt werden ſoll. Zum richtigen Vortrag ſoll und will jede — folglich auch dieſe Anweiſung zum Klavierſpiel hinführen, und alles, was bisher geſagt worden, hat dieſen Zweck; auch darf der Verfaſſer hoffen, daß er dieſen Zweck um ſo eher erreichen werde — vorausgeſetzt, daß man ſeiner Weiſung genau Folge leiſte — je mehr er ſich bemühet hat, im Vorhergegangenen, Beyſpiele für alle mögliche Bedürfniſſe der Lernenden und gegen alle mögliche Hinderniſſe eines richtigen Vortrags zu erfinden, ſo daß, wer das Vorgeſchriebene genau geübt hat, alles, was ihm vorkommen kann, richtig vortragen oder wenigſtens ſich gar bald darein finden

---

*) Mehreres hierüber zu ſagen gehört in die Aeſthetik für Tonkünſtler, die wir aber freylich nur noch zu wünſchen haben. Viele gründliche und feine Bemerkungen hierüber ſind in den Schriften Forkels, Reichardts, und Anderer, vornehmlich auch in mehrern zerſtreueten Aufſätzen der Allgemeinen muſikaliſchen Zeitung, (Leipzig, bey Breitkopf und Härtel) und zwar vorzüglich in den Abhandlungen von Friedrich Rochlitz und von Trieſt, zu finden.

wird. Es würde demnach eine Anleitung zum *richtigen* Vortrag eine Wiederholung des Geſagten — ſie würde mithin unnöthig ſeyn. Doch giebt es noch manche, das Einzelne betreffende und hieher gehörige Bemerkung, die hier Platz finden mag.

§. 4.

Der mechaniſch-*richtige* Vortrag ſetzt voraus

a) ein gutes, *muſikaliſches* Ohr, und

b) größtmögliche *mechaniſche Fertigkeit* der Augen, Finger und Hände.

Ein gutes, *muſikaliſches* Ohr (Gehör) iſt ein ſolches, das nicht nur von jedem Mißklang überhaupt beleidigt, von jedem Wohlklang angenehm afficiret wird — das mithin z. B. ſchnell und mit unangenehmer Empfindung bemerkt, wenn bey einem Chor Saiten die eine verſtimmt iſt; ſondern das nun auch das Verhältniß dieſer Saiten in Abſicht auf Höhe und Tiefe gegen einander richtig aufzufaſſen vermag — das mithin z. B. angeben kann, dieſe Saite iſt zu hoch gegen jene, jetzt (wie beym Stimmen) nähert ſich dieſe jener, jetzt tönen ſie rein und ſich gleich. Ein ſolches Ohr bemerkt aber auch leicht und genau die Verhältniſſe der Töne gegen einander in Abſicht auf Stärke und Schwäche, ſo wie ihm auch Verſtöße gegen den Rhythmus und den Takt ſogleich unangenehm auffallen, mag ſie nun der Komponiſt begangen haben oder der Spieler begehen.

Die Anlage zu einem ſolchen Ohr iſt in der Regel überall vorauszuſetzen; bey den Wenigen, denen ſie verſagt iſt, wird ſich dieſer Naturfehler bald entdecken, weil er, ſelbſt bey allem Fleiß des Lehrers und Schülers, nicht ganz weggeräumt werden kann, weshalb auch ſolchen Perſonen zu rathen iſt, ſich mit der *Ausübung* der Muſik nicht zu beſchäftigen.

Aber dieſe, ſo wie jede Anlage der Natur kann ebenſowohl weiter ausgebildet, als verbildet werden. Das Leichteſte, was der Lehrer zur Erreichung von jenem und zur Vermeidung von dieſem thun kann, iſt, daß er den Schüler nie auf einem verſtimmten Inſtrumente ſpielen laſſe, daß er ihn auf die Fehler der Stimmung fleißig aufmerkſam mache, ihn anhalte, kleinere ſogleich ſelbſt zu verbeſſern, und ihn nach und nach dahin bringe, daß er ſein Inſtrument ſelber ſtimmen kann. (Hierzu wird im folgenden Kapitel beſondere Anleitung gegeben werden.)

Zur Erreichung größtmöglicher *mechaniſcher Fertigkeit* zwecken die zahlreichen hier gelieferten Uebungsſtücke ab: man ſorge nun dafür, daß ſie der Schüler mit gleicher Gelenkigkeit der Finger beyder Hände — daß er ſie aber auch mit gleicher Sicherheit und gleichmäßig vertheilter Stärke, Reinheit und Deutlichkeit des Tons vortrage. Hat er in alle dieſem ſchon *beträchtliche* Fortſchritte gemacht, ſo laſſe man ihn oft, neben jenen Uebungsſtücken, andere Muſik, gleich vom Blatt (a prima viſta) ſpielen, damit ſich das Auge an ſchnelles Notenleſen und die Finger daran gewöhnen, ſicher dem Auge zu folgen. Bey dieſem ſogenannten Blattſpielen verlange man aber jetzt noch nichts, als *richtigen* Vortrag *) in allem, was zu dieſem hier gerechnet worden, und nehme noch beſondere Rückſicht auf die richtige Ausführung der ſogenannten *Manieren*, (vorgeſchriebenen Verzierungen) ſo daß er den langſamern oder ſchnellern, ſanftern oder ſchärfern Vortrag derſelben, der Bewegung des Muſikſtücks gemäß, ausführe — z. B. den Triller im Adagio langſamer ſchlage, als im Allegro u. dgl. — und auch alle, ſich auf den Vortrag beziehende Worte und Zeichen genau beobachte — wohin, ſchon im frühern Unterricht, vornehmlich auch das Schleifen und Abſtoßen der Noten gehört. Zu dem Ende gebe man dem Schüler nur noch ſolche Stücke zu ſpielen, worin alle dieſe Dinge genauer, als in vielen der neueſten, bezeichnet ſtehen, oder berichtige ſie vorher ſelbſt, und geſtatte ihm *keine* willkührlichen Verzierungen.

§. 5.

*) Man ſollte überhaupt, ſelbſt vom Virtuoſen, nicht verlangen, daß er Muſikſtücke vom Blatt ganz vollkommen, auch in Abſicht auf ſchönen Ausdruck und Charakter, ausführe, ſo wenig man von einem Deklamator verlangt, daß er ein Gedicht, ohne es durchgeleſen zu haben, deklamiere. Ausgezeichnetes Genie und viele Erfahrung bringen freylich auch hier zuweilen das Bewundernswürdigſte und Unmöglichſcheinende hervor: aber, abgerechnet daß bey den meiſten berühmten Blattſpielern denn doch irgendwo eine Spiegelfechterey und Charlatanerie zu Grunde liegt und nur gut verborgen wird — ſo iſt es, wenn das der Fall nicht iſt, wenigſtens nicht anders, denn als Ausnahme von der Regel zu betrachten.

§. 5.

Der *ſchöne*, ausdrucksvolle Vortrag ſetzt, außer jenem richtigen, voraus:

a. ein reizbares und richtiges *Gefühl*, berichtigt und feſter begründet durch eine geſunde äſthetiſche Urtheilskraft — oder durch *Geſchmack*;

b. eine nicht ganz unbedeutende Kenntniß der Geſetze der Harmonie, oder des *Generalbaſſes*.

Ein ſolches Gefühl und einen ſolchen Geſchmack bey Jedermann vorauszuſetzen, kann zwar die — Menſchenliebe anrathen, aber die Erfahrung lehret, daß ſie bey weitem nicht bey Allen, ſelbſt bey weitem nicht bey allen, die über die Schickſale der Kunſt entſcheiden oder auch ſich, ſogar von Berufswegen, damit beſchäfftigen — angetroffen werden. Gegeben kann beydes Niemand werden: wer ſie nicht beſitzt, der kann es, bey allem Fleiß und bey aller Geſchicklichkeit, nicht weiter, als zum mechaniſch-richtigen Vortrage bringen — kann ein brauchbarer Orcheſterſpieler, ein brauchbarer Chorſänger werden, was allerdings zu ſchätzen, aber nicht Kunſt iſt. Gefühl und Geſchmack können nicht gegeben — wohl aber, wo die Natur ſie vorbereitete, geweckt und geleitet, durch Leitung aber geläutert und befeſtigt werden. Iſt dieſes geſchehen, und hat es mit dem, was hier vorausgeſetzt worden, ſeine Richtigkeit: ſo wird auch der Spieler immer von ſelbſt und ohne langes Reflektieren oder gar Berechnen den Charakter des Muſikſtücks finden, durch ihn auf die rechte Weiſe afficiert, — d. h. in die Gemüthsſtimmung verſetzt werden, in welcher es der Komponiſt ſchrieb, und nun wird er das Stück gar nicht anders ſpielen können, als mit wahrem, ausdrucksvollem, ſchönem Vortrag. Alles Uebrige, was hier geſchehen kann, iſt, daß man bey dem Schüler die rechten *Erweckungs- und Leitungsmittel* anwende.

Hieher gehört vornehmlich, daß man ihn oft, und, wo möglich, immer gute Muſik, auch gut vorgetragen, hören laſſe, und ihn dabey — oder beſſer, nachher — ſowohl auf das, was ſie auf ihn ſelbſt gewürkt hat, als auch auf die Mittel, wodurch der Komponiſt, ſo wie der Virtuos, dies erreicht hat, im Einzelnen aufmerkſam mache. *) Zu dem Ende wird es ſehr vortheilhaft ſeyn, daß der Lehrer auch die Muſikſtücke, die der Schüler unter ſeiner Leitung erlernen ſoll oder auch — in Abſicht auf das Mechaniſch-richtige — ſchon erlernet hat, dieſem vorſpiele, und ihn, nicht nur auf den Charakter des Ganzen, ſondern auch auf Einzelnheiten, wodurch dieſer um ſo ſchöner wiedergegeben werden könne, aufmerkſam mache. — So zeige er ihm, wie man z. B. (Kenntniß der Regeln der Harmonie vorausgeſetzt!) eine und eben dieſelbe melodiöſe Stelle zur rechten Zeit, beſonders wenn ſie öfter wiederkehrt, durch eine freye Verzierung ſchmücken, auf mancherley Weiſe verändern könne, theils um Monotonie zu vermeiden, theils die Stelle auf ſolche Art dem Zuhörer noch angenehmer und auch eindringlicher zu machen; wie man ferner auf manchen Noten, wie auf den Hauptworten einer Periode, länger verweilen, ja wohl auch eine Folge von mehrern Tönen, wie etwa in der Deklamation eine Sentenz, zu mehrerm Effekt langſamer, oder auch, nach dem Inhalt, ſchneller, aber markirter, vortragen könne, als es die für das ganze Stück angenommene Bewegung verlangt. Er mache ihn ferner die Verſchiedenheit des *Vortrags im Ganzen* bey einem in langſamen oder geſchwinden Tempo geſetzten Muſikſtück anſchaulich — wie nehmlich und warum im erſten die Töne mehr geſchliffen, wie ſie mehr ſchwer und tragend, als abgeſtoßen vorgetragen werden müſſen; wie und warum Diſſonanzen in der Regel mehr herausgehoben werden ſollen, als Conſonanzen ꝛc.

Ein gutes Hülfsmittel, theils zu prüfen, ob der Schüler Sinn für dieſe Seele der Muſik, theils ob er, was ihm gelehrt worden, behalten habe, theils, was er behalten, in ihm mehr zu fixieren, iſt, daß man ihm Muſikſtücke gebe, in denen jede Bezeichnung des Ausdrucks fehlt, daß man ihn dieſe aus dem Werke ſelbſt ſuchen und dann anmerken laſſe. Daß dieſes nur unter Aufſicht des Lehrers geſchehen, daß dieſer ſich hier die Gelegenheit, dem Geſchmacke des Schülers eine ſichere und vor Abwegen bewahrende Leitung zu geben, nicht entgehen laſſe — verſteht ſich von ſelbſt. Das letzte Geſchäft wird dem Lehrer und dem Schüler auch dadurch erleichtert, daß der letztere, bis er ſchon ſehr weit fortgeſchritten iſt, nur Werke ſolcher Meiſter zu ſpielen

---

*) Dies können wiſſenſchaftliche Analyſen, ſo wie auch gründliche Recenſionen dem Lehrer ſehr erleichtern, und auch in dieſem Betracht iſt die oben angeführte muſikal. Zeitung ſehr zu empfehlen.

bekömmt, die, außerdem, daß ſie ganz rein im Satze ſind, auch in Abſicht auf Charakter und Geſchmack nicht zu ſehr von einander abweichen — wenigſtens laſſe man den Schüler nicht oft und unmittelbar gleichſam von einem Extrem zum andern übergehen. — Von den, an ſich ſehr ſchätzbaren, aber denn doch leicht gemißbrauchten und auch gemeinen Hülfsmitteln des Ausdrucks laſſe man den Schüler in früher Zeit ſo wenig als möglich Gebrauch machen: ich meyne vornehmlich die Benutzung der Züge des Pianoforte zu jenem Behuf, und zum Nachtheil des Studiums und der Gewöhnung an Mannichfaltigkeit des Anſchlags — durch welchen letztern der Schüler den verſchiedenſten Ausdruck ſollte erreichen lernen. Hat er aber dieſen mannichfaltigen Anſchlag in ſeiner Gewalt, dann zeige ihm der Lehrer allerdings, wie durch rechten Gebrauch der Züge ſo manches, den Ausdruck betreffende, verſtärkt und erhöhet werden könne — wie viel z. B. der Vortrag durch Aufhebung der Dämpfer zur rechten Zeit, beſonders beym creſcendo, diminuendo etc. gewinne.

§. 6.

Alles, was hier, oder auch in andern Lehrbüchern, über den *ſchönen* Vortrag geſagt worden, iſt freylich nur Bruchſtück, muß es aber auch, der Natur der Sache nach, bleiben; und es darf genügen, wenn der Lehrer nur zur Belehrung über die Hauptſachen veranlaßt wird. Der mündliche Unterricht, (und zwar jede Anmerkung gleich an Ort und Stelle, wo ſie praktiſch auszuführen, ja nothwendig iſt;) gute Muſter in Abſicht der Kompoſition und des Vortrags, und endlich das eigene Gefühl, ſo wie der ſich allmählig bildende und befeſtigende Geſchmack des Schülers, werden und müſſen das Uebrige thun.

§. 7.

So unzulänglich aber allgemeine Regeln zum ſchönen Vortrage, ſo wie zur Auffaſſung des Charakters eines Muſikſtücks ſeyn müßten, ſo unzulänglich ſind auch alle Bezeichnungen deſſelben durch Worte oder andere Zeichen. Der Charakter des Stücks kann nur aus ihm ſelbſt genau erkannt werden. Dies ſchließet jedoch nicht aus, daß das Auffinden deſſelben dem Spieler nicht durch gewiſſe Worte und andere Zeichen erleichtert, daß durch dieſelben nicht wenigſtens dem gänzlichen Vergreifen eines Muſikſtücks in Abſicht auf Charakter vorgebeugt werden könnte. Dieſe beyden Zwecke zu erreichen, hat man vielerley Kunſtworte erſonnen, die man dem Tempo des Stücks, gleich beym Anfange deſſelben, beyzuſetzen pflegt. Dieſe Worte müſſen immer unvollſtändig zur Bezeichnung der Charaktere bleiben, indem die feinern Wendungen und Nüanzen *alle* Bezeichnungen durch Worte verſchmähen und *nur* durch Töne (und Mimik) dargeſtellt werden können. Noch unvollſtändiger wird jede Ueberſetzung dieſer Kunſtausdrücke bleiben müſſen, da bey der Ueberſetzung entweder neue, nicht hieher gehörige Nebenideen erweckt werden, oder an andere, hieher gehörige, nicht erinnert wird. Man kann ſich deshalb das *genauere* Verſtändniß dieſer Kunſtausdrücke nur durch fortgehende Aufmerkſamkeit und Erfahrung erwerben. Um jedoch dem Schüler die nöthigſten Vorkenntniſſe und möglichſte Hülfsleiſtung zu verſchaffen, folge hier ein Verzeichniß der gangbarſten Kunſtwörter dieſer Art, wobey zu merken iſt, daß verſchiedene *zugleich* das Tempo der Stücke, denen ſie vorgeſetzt werden, anzeigen; aber auch: daß nicht alle Komponiſten dieſe Worte genau genug zu wählen verſtehen.

Preſto, ſehr geſchwind, im Ausdruck gewöhnlich flüchtig.

Allegro, raſch, im Ausdruck gewöhnlich (und wenn kein anderes Beywort hinzugefügt wird) kräftig und bedeutend. *)

Vivace, lebhaft, im Ausdruck gewöhnlich munter.

Commodo, (bequem) im Tempo langſamer, im Ausdruck dem Worte gemäß.

Moderato, mäßig, im Ausdruck gewöhnlich nachdrücklich.

Tempo giuſto, (angemeſſen, gehörig,) im Tempo ohngefähr, wie Moderato, im Ausdruck gewöhnlich leichter.

Maeſtoſo, (majeſtätiſch) im Tempo mehr langſam als geſchwind, im Ausdruck, kräftig und dem Worte gemäß.

---

*) Wenn der Ausdruck Allabreve oder Alla capella das Tempo bezeichnen ſoll, ſo giebt er ein ſchnelles an, wo ohngefähr jede Note halb ſo lang dauern ſoll, als ſie ſonſt dauern würde.

Andante, macht im Tempo das Mittel zwiſchen Allegro und Adagio. Der Ausdruck wird gewöhnlich durch ein Beywort näher beſtimmt, ſonſt iſt er zärtlich, ſanft und rührend.

Grave, (ernſthaft) langſamer als Andante, im Ausdruck mit Würde.

Adagio, langſam, der Ausdruck wird gewöhnlich durch ein Beywort näher beſtimmt, ſonſt iſt er ſanft klagend.

Lento, im Tempo ohngefähr wie Adagio, aber im Ausdruck matter klagend.

Largo, im Tempo noch ein wenig langſamer als Adagio, im Ausdruck tiefer, finſtrer klagend.

Zwiſchengrade des Langſamen oder Geſchwinden mit Rückſicht auf den Ausdruck zu bezeichnen, leitet man von dieſen verwandte Worte ab, z. B.

Preſtiſſimo, noch ſchneller als Preſto.

Vivaciſſimo, noch lebhafter als Vivace.

Allegretto, weniger raſch (und weniger kräftig) als Allegro.

Andantino, weniger langſam und weniger zärtlich (das will ſagen: ein wenig lebhafter) als Andante.

Larghetto, weniger langſam und weniger klagend, als Largo.

Um ſolche Zwiſchengrade noch genauer zu bezeichnen, ſetzt man zu den Hauptwörtern noch Beywörter; z. B.

Aſſai, oder molto, auch di molto, ſehr — wie: Allegro aſſai, Adagio molto u. dgl.

Moderato, mäßig — wie: Allegro moderato.

Vivo, lebhaft — wie: Allegro vivo. *)

Poco oder un poco, ein wenig, wie: Poco Allegro.

Non tanto, non troppo, non molto, nicht zu ſehr, oder meno, weniger — wie Allegro non tanto, meno Allegro.

Con moto, mit Bewegung, d. h. etwas lebhafter, als das Hauptwort ohne dieſen Zuſatz verlangt — wie: Andante con moto.

Più ſtretto, etwas ſchneller, (gebraucht man mitten in Stücken, wo das Tempo beſchleunigt werden ſoll.)

Più toſto, vielmehr — wie: Andante, più toſto Allegretto.

Quaſi, beynahe als — wie: Andante, quaſi Allegretto. **)

Zwiſchengrade des Charakters und Ausdrucks, auch mancherley beſondere Eigenheiten deſſelben anzudeuten, hat man viele Kunſtausdrücke erfunden, von denen die gebräuchlichſten folgende ſind: ***)

Affettuoſo oder con affetto, mit mehr Affekt, als das Hauptwort ohne dieſen Beyſatz erfordern würde — wie Andante affettuoſo. (Wird nur bey rührenden Stücken gebraucht.)

Agitato oder con agitazione, ungeſtüm, vorwärts treibend, ängſtlich; bey ſchnellen Sätzen — wie: Allegro agitato.

Con allegrezza, munter, leicht

Amabile, oder amoroſo, lieblich, zärtlich.

Animoſo, friſch, herzhaft, kräftig.

Arioſo, melodiſch, ſingbar.

Brillante, oder con brio, ſehr friſch, hervorſtechend, feurig.

Cantabile, ſingbar, ſehr angenehm.

Capriccioſo, ſoll bey Stücken, die etwas Bizarres, ganz Fremdartiges in der Behandlung haben, dieſen Charakter anzeigen.

---

*) Einige dieſer Beywörter werden zuweilen ohne das Hauptwort über ein Stück geſchrieben, und dann iſt dies Hauptwort hinzuzudenken — z. B. Vivo, ſtatt Allegro vivo. So werden auch manche der obigen Hauptwörter als Beywörter zu andern Hauptwörtern geſetzt und beziehen ſich alsdann nur auf den Charakter und Ausdruck — z. B. Allegro maeſtoſo.

**) Stücke, die im Tempo und der Art des Ausdrucks gewiſſen Tänzen ähnlich vorgetragen werden ſollen, bekommen Ueberſchriften nach dieſen Tänzen: z. B. Alla Polacca, (wie die Polonaiſe) Tempo di Minuetto etc.

***) Manche der hier folgenden Worte werden auch zu einzelnen Stellen der Stücke geſetzt, wie z. B. dolce, expreſſivo.

Dolce, dolcemente, con dolcezza, angenehm, ſanft, lieblich.
Doloroſo, con dolore, wehmüthig, mit Schmerz.
Expreſſivo, con expreſſione, ausdrucksvoll.
Flebile, bittend, ſanft klagend.
Fuocoſo, (focoſo,) con fuoco, mit Feuer, ſehr lebhaft und nachdrücklich.
Furioſo, heftig, wild.
Giocoſo, ſcherzhaft.
Con gravitá, ſo viel als grave.
Grazioſo, con grazia, angenehm, gefällig, graziös.
Innocente, innocentemente, naiv.
Irreſoluto, ſchwankend, weniger abgemeſſen.
Lagrimoſo, oder lamentoſo, lamentabile, klagend, wehmüthig.
Languendo, languente, ſchmachtend, ſeufzend.
Legato, ligato, eng verbunden, geſchleift.
Leggiere, leicht, flüchtig vorzutragen.
Lugubre, düſter, ſehr traurig mit Kraft.
Luſingando, ſchmeichelnd, ſehr lieblich.
Meſto, betrübt, ſehr traurig mit Ermattung
Negligente, flüchtig, ohne Anſtrengung.
Parlante, redend — entweder, wörtlich genommen, oder im Geſange dem Geſpräch ſich nähernd.
Paſtorale, idylliſch, naiv.
Patetico, pathetiſch, feyerlich, groß, erhaben.
Pietoſo, weichherzig.
Pompoſo, prächtig, feyerlich.
Riſoluto, beherzt, kräftig.
Scherzando, Scherzo, Scherzoſo, ſcherzhaft, tändelnd.
Siciliano, alla Siciliana, wie ein Sicilianiſcher Schäfertanz — faſt ſo viel als Paſtorale überhaupt.
Spiritoſo, con ſpirito, ſehr lebhaft, feurig.
Stoccato, (ſtaccato) kurz abgeſtoßen.
Tenero, con tenerezza, zärtlich, weich, ſchmeichelnd.
Tenuto, ausgehalten, nachdrücklich feſt gehalten.
Tranquillamente, gelaſſen, ſtill freundlich.
Zeloſo, con zelo, mit Eifer, Behendigkeit und Nachdruck.

§. 8.

Da der ſchöne Vortrag dem Spieler viel Freyheit über das Werk, das er vorträgt, verſtattet, da er ihn ſogar zu mancher, größern oder kleinern Veränderung deſſelben veranlaßt: ſo iſt er nicht möglich, ohne eine genaue Bekanntſchaft und Fertigkeit in der ſichern Anwendung wenigſtens der Haupt-Regeln der Harmonie oder des Generalbaſſes. Man muß die Regel überall genau kennen und zu befolgen im Stande ſeyn, ehe man ſich über ſie zu erheben wagen darf. Darum findet der Lernende im letzten Abſchnitt dieſer Schrift ſo viel, als ihm allenfalls genügen kann. Will er, was ihm ſehr zu rathen, weiter gehen: ſo ſuche er Unterricht in größern Werken.

# Zehntes Kapitel.

## Von der Temperatur und Stimmung.

---

§. 1.

Die vollkommene Ausführung unſrer Muſik verlangt eine Nachhülfe der Natur in Abſicht auf die Art und Weiſe, wie ſie die Töne beſtimmt, und wie ſie, dieſer Beſtimmung nach, auch gewöhnlich mathematiſch angegeben und berechnet worden ſind. *)

§. 2.

Der **natürlichen** (urſprünglichen) Beſchaffenheit nach iſt z. B. ein anderer Abſtand zwiſchen c — cis, und zwiſchen c — des; ſo nehmlich, daß ſich c — cis, wie 24: 25, c — des aber, wie 15: 16, verhält. Nun darf aber in der Ausübung dieſer Unterſchied nicht ſtatt haben, weil ſonſt eine richtige Zuſammenſtimmung unmöglich wird; denn die in einer Oktave befindlichen halben Töne müſſen eine geometriſche Progreſſion machen, deren erſtes Glied 1. und deren leztes 2. iſt: ſoll dies aber möglich werden, ſo muß jeder der zwölf halben Töne einer Oktav kleiner, als 15: 16, und größer, als 24: 25 beſtimmt — ſo muß deshalb jede Quinte ein wenig erniedriget, jede große Terz ein wenig erhöhet werden. **) Wollte man z. B. jede Fortſchreitung natürlich= rein nehmen — d. h. jede Quinte, wie 2: 3, jede kleine Terz, wie 5: 6, jede große Terz, wie 4: 5, u. ſ. w. ſo würde man ſich von dem Standpunkte, von wo man ausgegangen, immer mehr entfernen und unvermeidlich höher werden, und zwar dies ſchon der innern Verhältniſſe ſelbſt wegen, noch mehr aber durch die Eigenheit unſers Ohrs, (ehe es durch Kunſt und lange Uebung anders gewöhnt iſt,) dieſe Intervallen lieber höher, (ſchärfer) als tiefer (ſtumpfer) zu hören — andre Erweiſe zu geſchweigen, da die Sache unwiderſprechlich iſt. ***)

---

*) Der Punkt, der den Unterſchied der natürlichen und kunſtgemäßen Skala am leichteſten bemerklich machen, aber zugleich die Nothwendigkeit jener Nachhülfe am bequemſten vor Augen legen kann, iſt die Beſtimmung der **Quinten**. Die Natur giebt nur (mathematiſch=) **reine** Quinten; ſtimmt man aber ein Inſtrument nach dieſen, ſo findet man bald und unverkennbar, daß man immer weit höher wird, als die Zuſammenſtimmung des Ganzen zuläßt. Vielleicht genügt es dem Schüler, bis auf weiteres Eindringen in die Sache, ſie ſich alſo zu denken: Es laſſe ſich Ein Ton in 25 Theile zerlegen; der Punkt, 13, der Mittelzahl, wäre nun der eigentliche mathematiſche, aber durch dieſen wird das Verhältniß zu dem Ganzen geſtört, und nun wird praktiſch der entſcheidende Punkt um einige Zahlen verrückt. Wenigſtens wird dieſe Darſtellung ihn nicht in die, oft auch von bedeutenden Muſikern und Mathematikern geäußerte Beſorgniß verfallen laſſen, als gehen die Mathematik und die jetzige Praxis der Kunſt allzuſehr von einander ab: man bemerkt, daß dieſe Abweichung ſo klein iſt, daß ſie im **Einzelnen** nur von dem allergeübteſten Ohr aufgefaßt werden kann. — Im Allgemeinen geſtehet der Verf., daß er dieſes Kapitel ſeiner Schrift den Kennern zur genaueſten Prüfung zu empfehlen wünſcht, da die Sache für Theorie und Praxis der Muſik von bedeutender Wichtigkeit, und da unter den meiſten Muſikern und Lehrern, ja auch in den meiſten Lehrbüchern ein unſicheres Schwanken bemerklich: von ihm aber, dem Verf. vornehmlich, durch lange und fleißige Behandlung der **Orgeln** und deren Stimmung, der Weg, den er hier vorgezeichnet, als der einzig ſichere und zuverläßige erprobt worden iſt.

**) Dieſes „ein wenig" iſt allerdings nicht beſtimmt genug für den Theoretiker: da aber hier nur ein Handbuch für die Praxis gegeben wird, da dieſes „wenig" zu beſtimmen die allerſubtileſten und weitläufige Rechnungen nöthig macht; da es endlich wirklich ein ſo **weniges** iſt, daß doch am Ende allein dem Ohre vertrauet, und dies durch die Theorie nur gerechtfertigt werden muß — ſo wird man eine weitere Auseinanderſetzung **hier** nicht verlangen.

***) Hierher gehört auch die ſeltſam ſcheinende, wenig bekannte, und doch jede Stunde zu machende Beobachtung: wenn man eine ſtark beſetzte Muſik, oder die Orgel bey **vollem** Werk, in der Nähe hört, ſo klingt uns alles höher, als wenn man ſich plötzlich entfernet, (beſonders ſo, daß nur eine

§. 3.

Um nun eine gleichmäßige Zuſammenſtimmung und dadurch erſt die vollkommene Ausführung der neuern Muſik möglich zu machen, müſſen die Intervalle **temperirt** (gemäßigt) werden — das heißt: es muß von der urſprünglichen (natürlichen, mathematiſchen) Reinheit der Töne in ſo fern abgewichen werden, daß jeder Ton, nicht nur in Beziehung auf einen gewiſſen Grundton, ſondern in **jedem** Verhältniß zu **jedem** andern Ton, mit dieſem wohl zuſammenſtimme — was man dann ſeine **praktiſche** oder **kunſtgemäße Reinheit** nennen könnte.

§. 4.

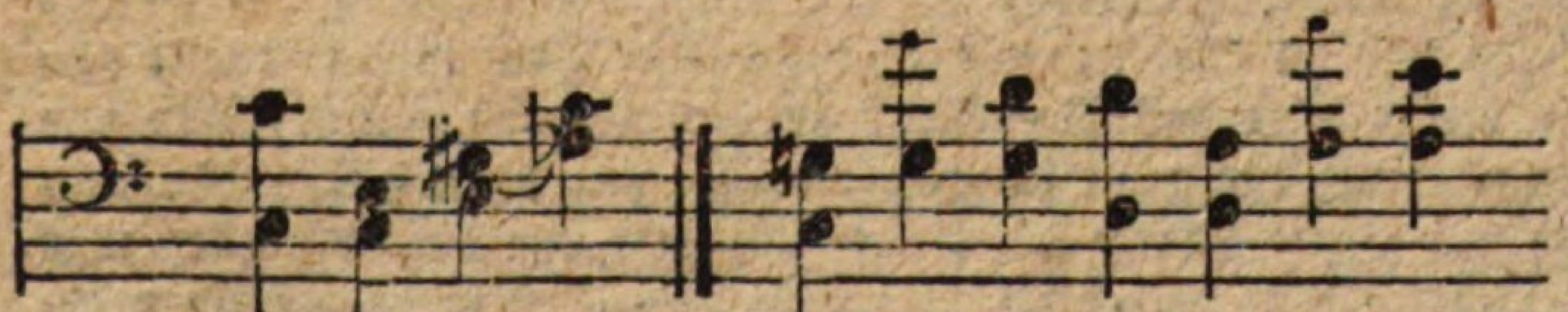
Wird nun dieſe Abweichung von der urſprünglichen Reinheit der Töne auf dieſe insgeſammt ſo gleichmäßig vertheilt, daß ſie in jedem Verhältniß gegen einander vollkommen zuſammenſtimmen und darum das Ganze und Einzelne dieſelbe Würkung thut, als ob es natürlich rein wäre, wird mithin eine Quinte oder Terz in Hinſicht auf Höhe oder Tiefe der andern völlig gleich beſtimmt: ſo temperirt man **gleichſchwebend**, und dies Verfahren, ſo wie die darauf gebauete innere Einrichtung des Tonſyſtems wird die **gleichſchwebende Temperatur** genannt. *)

§. 5.

Ein Klavierinſtrument dieſer gleichſchwebenden Temperatur gemäß zu ſtimmen, und dadurch möglich zu machen, daß auf ihm in allen Tonarten rein geſpielt werden könne — dazu hat man verſchiedene **Verfahrungsarten** vorgeſchlagen; es ſoll jedoch hier nur derjenigen gedacht werden, die am leichteſten und doch zugleich zuverläßig zum Zweck führen.

§. 6.

Die leichteſte und doch auch ſicherſte Methode ein Klavierinſtrument gleichſchwebend zu temperiren iſt folgende **): Man ſtimme zuerſt das ungeſtrichene (kleine) c mit ſeiner Oktav, dem c̄; dann zum erſten c die große Terz e, zu dieſem e die große Terz gis. Sind die großen Terzen völlig rein — und ob ſie es ſind, bemerkt man leicht, denn das gis muß zwiſchen e und c̄ alſo geſtimmt ſeyn, daß die große Terz e — gis völlig eben ſo rein iſt, als die große Terz as (gis) c̄; dann ſtimme man zu e die Quinte g, zum g die Quinte d̄, ꝛc. wie man die ganze Verfahrungsart anſchaulicher im folgenden Notenbeyſpiele findet:



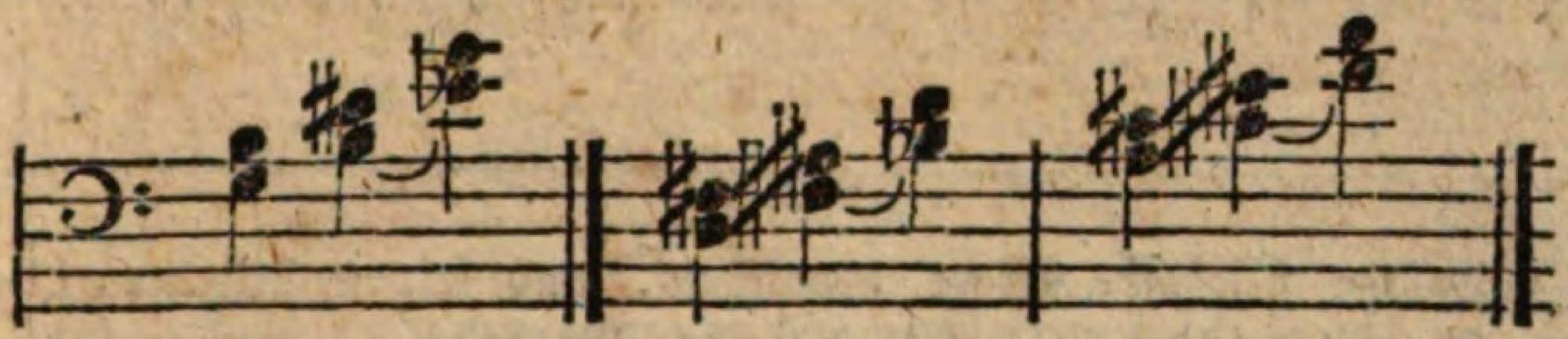
Iſt man bis zu dieſem ē, als der Quinte von a, gekommen: ſo unterſuche

Wand zwiſchen der Muſik und dem Zuhörer iſt,) wo man denn alles tiefer hört. Man ſehe hierüber und über das meiſte hieher Gehörige: **Marpurg** (Verſuche über die muſikaliſche Temperatur) und **Chladni** — welcher letztere ebenfalls jenes, oben ſogleich anzugebende gleichſchwebende Temperiren ganz unbedingt und für alle Inſtrumente annimmt.

*) Eine **ungleichſchwebende** Temperatur hat beſonders **Kirnberger** vorgeſchlagen, empfohlen, und — jedoch mehr ſpitzfindig, als gründlich, vertheidigt. Bey dieſem Verfahren werden **neun** Quinten ganz (natürlich=) rein geſtimmt, die andern aber temperirt — welche nun nothwendig deſto auffallender unrein werden. Für die Unbrauchbarkeit dieſer Temperatur entſcheidet ſogleich jedes unverwöhnte Ohr; wiſſenſchaftlich widerlegt iſt Kirnberger durch Marpurg (im oben angeführten Werke) und durch Chladni (Entdeckungen über die Theorie des Klanges, und: Syſtem der Akuſtik).

**) Daß zu **allem** Stimmen ein feines und auch muſikaliſch gebildetes Ohr vorausgeſetzt wird, bedarf wohl kaum einer Erwähnung.

man erſt, ob man nicht gefehlt habe — nicht zu hoch oder zu tief worden ſey. Man ſchlage nehmlich das gleich zuerſt geſtimmte e zu dieſem zuletzt geſtimmten e an, wo es ſich denn gleich zeigen muß, ob, und wie man gefehlt habe. Hat man gefehlt, ſo iſts nöthig, bis zum g zurückzugehen, und die Quinten ſo lange zu verbeſſern, bis das e zum e ganz rein ſtimmt. Nun fange man abermals an von g, d und a die großen Terzen zu ſtimmen, wie es vorher bey c geſchahe — nehmlich:



Hier müſſen nun die großen Terzen, (beſonders muß auch der durch beyde Verſetzungszeichen bemerkte Ton,) genau wieder ſo, wie im Anfange bey c eingeſtimmt werden. Iſt dies geſchehen, ſo fahre man fort das Inſtrument durch Oktaven vollends rein zu ſtimmen. *)

§. 7.

Die zweyte, ebenfalls zum Zweck führende, aber in der Anwendung ſchwerere Methode, ein Klavierinſtrument nach der gleichſchwebenden Temperatur zu ſtimmen, iſt folgende: Man ſtimme c und c ganz rein, alsdann die Quinte g ein wenig unter ſich ſchwebend, damit die große Terz e um ſo leichter dazwiſchen geſtimmt werden könne. Dieſer Akkord muß nun erſt ganz berichtigt werden; iſt er es, ſo ſtimme man die kleine Septime b dazu, und zwar ſo ſcharf, als es der Wohllaut verſtattet; zu dieſem b ſtimme man es, doch ſo, daß das b, als Quinte, dagegen ein wenig unter ſich ſchwebt; zu dem es ſtimme man die Quarte as — (ob dieſe richtig iſt, erfährt man leicht durch Vergleichung mit dem ſchon vorher geſtimmten e —) zu dem as als gis, die Unter-Quinte cis, zu dieſem die Quarte fis, zu dieſem die Quarte h — (die Richtigkeit des h wird ebenfalls durch Vergleichung mit dem e erprobt —) hierauf laſſe man a, als Quarte zum e, nun d als Unter-Quinte, und zuletzt das f, als Quarte oder Quinte zu c oder c folgen. Findet ſich am Ende, daß die zuletzt geſtimmten Intervalle entweder zu hoch oder zu tief ſind, daß vielleicht beſonders das f als Quarte von b zu tief iſt — ſo muß man bis zum b zurückgehen und dieſes ein wenig tiefer ſtimmen. Einem geübten Ohre wird die Verbeſſerung dieſes Fehlers nicht ſchwer fallen. Zu mehrerer Deutlichkeit ſiehe dieſe Vorſtellung hier:

§. 8.

Von dem Mechaniſchen des Verfahrens beym Stimmen iſt ſchon in der Einleitung §. 15. geſprochen worden, wohin man hier verweiſen und nur hinzuſetzen will, daß es, um jeden Ton für ſich rein ſtimmen zu können, durchaus nothwendig ſey, daß

*) Dieſe Methode gründet ſich auf eigene vielfältige Erfahrung des Verfaſſers. Es iſt bekannt, wie ſchwer es ſonſt iſt, den Orgeln vollkommen gleichſchwebende Temperatur zu geben — unſere Vorfahren, faſt den einzigen Sebaſt. Bach ausgenommen, hielten es ſogar für unmöglich, und gaben, wie noch jetzt viele Organiſten, geradehin auf, aus allen Tönen rein ſpielen zu wollen —: der Verf. hat nach oben angegebnem Verfahren, jene Tempe-

auch keine Saite der Inſtrumente in ſich ſelbſt unrein ſeyn darf. Wenn daher ein Chor Saiten auf keine Weiſe rein geſtimmt werden kann, ſo unterſuche man zuerſt die unreine Saite, um zu erfahren, ob Roſtflecken oder andere Mängel daran Schuld ſind. Im erſten Falle kann man die Saite mit einem weichen Stückchen Leder, mit pulveriſirtem Bimsſtein beſtreuet, abreiben, worauf der Roſtfleck gewiß verſchwindet, wenn er nicht ſchon die Saite ganz durchgefreſſen hat; ſonſt aber muß man die fehlerhafte Saite mit einer andern vertauſchen. *) Uebrigens ſey zum Ueberfluß noch erinnert, daß auf Gleichheit des Bezugs ſehr zu ſehen iſt, und weder zu ſtarke, noch zu ſchwache Saiten aufgezogen werden dürfen.

---

ratur vermittelſt der großen Terz zu erhalten, bereits vor mehrern Jahren die Orgel der Leipziger Nicolai-Kirche behandelt, und ſeinen Zweck vollkommen erreicht — wovon ſich Jedermann zu jeder Zeit überzeugen kann. Es mußte ihm Freude machen ſpäterhin dieſelbe Methode in dem ſchätzbaren Buche eines ſehr geſchickten Mannes empfohlen zu ſehen; man ſehe: Verſuche, Klaviere und Orgeln auf eine leichtere Art, als auf die gewöhnliche des Quintenzirkels, gleichſchwebend zu temperiren, von Weller, Leipz. im Bureau de Muſique 1803 — eine Schrift, die in den Händen aller Orgel- und Klavierinſtrumenten-Erbauer, ſo wie aller deren ſeyn ſollte, die für ſich oder Andere Klavierinſtrumente ſtimmen.

*) Die beſten Stahl- und Meſſing-Saiten liefert jetzt die Fabrik des Kaufmanns, Hrn. Joh. Leonh. Kaufmann in Nürnberg. Noch nie fand ich darunter eine falſche — welche doch ſonſt bey den kleinen Rollen oft zu finden ſind. Wem Leipzig näher liegt, als Nürnberg, der kann ſich an die Breitkopf-Härtelſche Handlung wenden, wo man immer einen Vorrath der beſten Fortepiano-Saiten antrift.

Bayerische StaatsBibliothek
Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Loehlein, Georg Simon,

G. S. Löhleins Klavierschule oder Anweisung zum Klavier- und Fortepiano-Spiel nebst vielen praktischen Beyspielen und einem Anhange vom Generalbasse ; Mit einer Kupfertafel

Jena 1804

Mus.th. 2084 g
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11011693-3